NOT TO BE TAKEN FROM THIS ROOM

21
498a

EX LIBRIS

Brandeis University
Library

In Memory of
Ethel & Maurice Shapiro
Chicago, Ill.
Gift of a Life Member of the
National Women's Committee
Brandeis University

Musikalisches CONVERSATIONS-LEXIKON.

Eine Encyklopädie

der

gesammten musikalischen Wissenschaften.

Für Gebildete aller Stände,

unter Mitwirkung

der Herren Prof. **Franz M. Böhme**, Custos **A. Dörffel**, Kapellmeister Prof. **H. Dorn**, Prof. **G. Engel**, K. S. Kammermusiker **M. Fürstenau**, Dir. **Gevaërt**, **L. Hartmann**, Dr. **F. Hüffer**, Prof. **F. W. Jähns**, Dr. **W. Langhans**, Prof. **E. Mach**, Prof. Dr. **Emil Naumann**, Universitäts-Musikdir. Dr. **Ernst Naumann**, Prof. Dr. **Oscar Paul**, Dr. **A. Reissmann**, Prof. **E. F. Richter**, Prof. **W. H. Riehl**, Musikdir. **Th. Rode**, Prof. **H. Ruff**, Musikdir. Dr. **W. Rust**, Geh. Rath **Schlecht**, **O. Tiersch**, **O. Wangemann**, Prof. Dr. **H. Zopff** u. s. w., u. s. w.

begründet

von

Hermann Mendel.

Fortgesetzt

von

Dr. August Reissmann.

Elfter Band.

BERLIN,
Verlag von Robert Oppenheim.
1879.

ML 100
.M52
1870
bd. 11

Velasco, D. Francisco, spanischer Musiker des 16. Jahrhunderts, war Kapellmeister der Kathedrale von Santiago, 1578—1579, das letztere ist sein Todesjahr. Seine Messen, Motetten, Sprüche und Weihnachtsgesänge blieben Manuscript.

Velasco, Nicolas Diaz, spanischer Musiker im Dienste des Königs Philipp IV. um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Er gab eine Lautentabulatur heraus: »*Nuevo modo de cifra para taner la guitarra con variedad y perfection etc.*« (Neapel, Egide Longo, 1640, in 4°).

Vella, P. Da, Violinist und Componist aus Malta, lebte in Paris um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Man hat von ihm: »*Six trios pour deux violons et basse*«, op. 1 (1768). »*Six quatuors pour trois violons et basse.*

Velluti, Giov. Battista, berühmter Altsänger, 1805 in Neapel thätig, später in Wien und München bei der italienischen Oper, 1827 in London. Kehrte nachdem nach Italien zurück.

Veloce (ital.), Tempobezeichnung = schnell und leicht, ähnlich wie *Presto.*

Velocissimo, *velocissamente* = sehr geschwind, dem *Prestissimo* ähnlich.

Veltheim, Charlotte, ausgezeichnete Sängerin, geboren zu Breslau am 30. März 1803, war in Bamberg und dann in Dresden engagirt. Sie war auch eine vortreffliche Clavierspielerin und componirte Lieder und Variationen.

Venegas, Luis, geboren zu Hinestrosa in Castilien, schrieb eine Abhandlung über Tabulatur und Composition: »*Trattado de Cifra nueva para tecla, harpa y viguela, canto llano, de organo, y contrapunto*« (Alcala, de Henarez, 1557, in Fol.).

Veneri, Gregor, Componist, welcher zu Rom Mitte des 16. Jahrhunderts geboren wurde und ebenda seine musikalische Ausbildung erhielt; gab nachgenanntes Werk heraus: »*Armonia di Venere. Madrigali a* 5 *voci, ed in fine due, con un Eco a* 8 *voci*« (Bracciano, per Andrea Fei).

Venetianische Schule. Bereits beim Beginne des 15. Jahrhunderts war Venedig eine der ausgezeichnetsten Pflanzstätten für die Musik geworden. Die musikalischen Staatsämter, die Kapellmeister- und Organistenstellen bei St. Marco waren gut dotirt und die Thätigkeit ihrer Inhaber wurde bei öffentlichen Staatsangelegenheiten immer reichlich in Anspruch genommen. Die Ernennung eines neuen Dogen, oder die Ankunft fürstlicher Gäste wurde stets durch eigens dazu gedichtete und componirte Festmusiken ausgezeichnet und auch anderweitig die Mitwirkung der Musik vielfach bei ähnlichen Gelegenheiten in Anspruch genommen. Hervorragendere Bedeutung gewann indess Venedig erst, als es den niederländischen Meister Adrian Willaert aus Brügge zum Kapellmeister an St. Marcus ernannte. In allen Künsten der Schule der Niederländer erfahren, brachte er diese hier unter den neuen Einflüssen des venetianischen Himmels und des reichen Lebens der wunderbaren Stadt zu einer von den Niederländern kaum geahnten eigenthümlichen Entfaltung. Das Hauptverdienst des Meisters wird schon von seinem Schüler und begeisterter Lobredner Giuseppe Zarlino dahin zusammengefasst: dass er jene alte Weise, die Psalmen in Wechselchören (Antiphonien) singen zu lassen, wieder einführte und er erklärte seinen Meister geradezu für den Erfinder dieser Art, in getheilten Chören zu singen. Mehrstimmige Compositionen waren ja auch

67702

bei den Niederländern geübt und beliebt, aber sie wurden meist in einem einheitlichen Chor entwickelt, man dachte nicht daran die Chöre zu scheiden. Dies konnte erst geschehen, als die Contrapunktisten die Bedeutung der Harmonie als Grundlage für ihre Arbeiten immer mehr erkannten. Nachdem die einzelnen Stimmen mehr zu einheitlichen Massen zusammengefügt wurden, war es natürlich dieselben gegen einander zu führen. Wenn bisher mit dem einzelnen Ton operirt wurde, so begannen jetzt die Versuche mit dem einzelnen Accorde, und der nächste war allerdings der, den einen Accord recht ausklingen zu lassen, um an seinem Vollklange sich recht zu ergötzen. Dann aber erfolgte die Bildung, nicht mehr melodischer, sondern harmonischer Formeln, und diese im Sinne der Contrapunktisten zu verarbeiten, war natürlich die Zweichörigkeit das bequemste Mittel. Diese entsprach aber der alten Psalmengesangweise entschieden mehr, als jene künstlich verschlungene der früheren Contrapunktisten. Jener Parallelismus der Psalmenverse war jetzt wiederum entschieden herauszubilden und wir sehen denn auch die einzelnen Chöre in halben und ganzen Versen sich abwechseln, nach dem Sinn und Ausdruck der Worte. Diese kommen dadurch auch wieder zu einer Bedeutung, welche sie bisher nicht hatten. Den Contrapunktisten war es nur darum zu thun, die Stimmen recht künstlich zu verflechten, und diesem Bestreben wurde alles dem Entgegenstehende geopfert. Jetzt entwickelt sich das Ganze mehr syllabisch und das Wort erlangt wieder seine vollste Bedeutung. Dadurch aber wird auch dem rhythmischen Element, das sich im Kirchengesange bisher wenig geltend machte, der Weg gebahnt, und schon bei Willaert, noch mehr aber bei seinen Nachfolgen wird das Bestreben erkennbar, nach symmetrischer Gliederung des Ganzen und der einzelnen Theile, von der die früheren Contrapunktisten kaum eine Ahnung hatten. Wenn weiter noch erwähnt werden muss, dass aus dieser harmonischen Darstellung des Tonmaterials sich auch erst die wirklich charakteristische Entfaltung der Kirchentonarten entwickeln konnte, so darf man mit vollem Recht die Weise Willaert's als den Beginn einer neuen Periode der Entwickelung unserer Kunst bezeichnen.

In dieser neuen Weise gelangt dann auch das Wort zu grösserer Deutlichkeit; es gewinnt wiederum höhere Bedeutung, und dem entsprechend eine feinsinnigere Behandlung als bisher. Zugleich erwirkt endlich auch das Klangelement grössere Beachtung. Willaert mischt seine Stimmen in der mannichfachsten Weise und zu den reizvollsten Klangwirkungen. Von ganz besonderem Einfluss wurde Willaert ferner durch die Pflege, welche er dem Madrigal angedeihen liess für die Ausbildung der weltlichen Musik und gerade nach dieser Seite ist sein Beispiel bahnbrechend geworden in seinen Schülern. Von diesen erwarb sich Giuseppe Zarlino namentlich als Theoretiker weitgreifendste Bedeutung. Ein anderer Schüler Willaert's, Cyprian de Rore, zugleich sein Nachfolger im Amt, ging dagegen rüstig auf der von seinem Meister vorgezeichneten Bahn weiter und er wurde namentlich für die energische Deklamation des Worts hochbedeutsam, ganz besonders durch die Freiheit und wirksame Weise, in der er die Chromatik namentlich in seinen Madrigalen einzuführen verstand. Ihnen reiht sich würdig an Costanzo Porta, der zugleich auch als bedeutender Contrapunktist glänzt. Der jüngere Zeit- und Amtsgenosse Willaert's, Claudio Merulo, erwarb dann unsterbliches Verdienst um die Ausbildung des Instrumentalstils. Zur Blüte gelangte die Venetianische Schule in Andreas Gabrieli und vor allem in seinem Neffen Johannes Gabrieli. Andreas war ein Schüler Willaert's und hat die Weise seines Meisters bereits zu einer wunderbaren Höhe entwickelt; seine mehrchörigen Compositionen sind ebenso Staunen und Bewunderung erregend kunstvoll im Bau, wie überraschend grossartig in der Wirkung. Unter seinen Schülern führte wiederum sein Neffe Johannes Gabrieli, unstreitig der grösste Meister der Schule, sein Werk ruhmvoll weiter, während es die deutschen: Hans Leo Hassler, Melchior Schild, Samuel Scheidt, Heinrich

Scheidemann, Jakob Prätorius, Paul Syfert neben Jan Pieter Swelink aus Deventer in Deutschland und den Niederlanden vorführten und zugleich mit staunenswerthem Erfolge weiterbildeten.

Johannes Gabrieli brachte diese ganze Richtung zum Abschluss und zugleich legte er die Keime zu einer neuen, die bald herrlicher empor blühen sollte. Bei Willaert und seinen unmittelbaren Schülern überwiegt häufig noch der Klang und hindert die künstlerische Ausbildung der Form; sein Schüler Cyprian de Rore führt dann energischer die Chromatik ein, aber er wendet sie nur an, um das alte System charakterischer auszuprägen. Diese findet in Johannes Gabrieli weiteste und freieste Anwendung, nicht um das ursprüngliche Tonsystem zu zerstören, sondern es tiefer zu begründen. Er gewinnt damit eine Menge charakteristische Intervallenschritte für eine feine Declamation und Illustration der Worte und er verwendet sie zugleich, um der Tonart eine tiefere und mit charakteristischen Ausdrucksmitteln reicher ausgestattete Ausdehnung zu geben. Ferner gewinnt bei ihm das Intrumentale grössere Bedeutung für die Weiterentwickelung und mit seinen Sonaten und Canzonen begründet er die neue Richtung, nach welcher die Weiterbildung der Instrumentalmusik erfolgte. Nicht nur durch den erwähnten Mitschüler Johann Gabrieli und seinen Schüler Heinrich Schütz, sondern auch durch den regen Verkehr Venedigs mit Deutschland in jener Zeit, wurde die neue Weise der Venetianischen Schule auch hierher verbreitet und es dürfte kaum ein Meister hier zu nennen sein während des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts, bei welchem dieser Einfluss sich nicht geltend zeigte. Von weiteren Vertretern der Schule mögen noch genannt werden: Vincenzo Bellaver, Baldasare Donati, Giovanni Croce und Orazio Vecchi, der für die Entwickelung der dramatischen Musik besonders bemerkenswerth geworden ist, ebenso wie Ludovico Viadana. Grösser noch ist die Zahl der venetianischen Madrigalisten jener Zeit aus der Schule des Gabrieli und wie sie namentlich mit ihren hierher gehörigen Werken einflussreich für die Entwickelung der deutschen Musik geworden sind, ist in den betreffenden Artikeln nachzulesen.

Veni sancte spiritus, der Anfang der bekannten Pfingstsequenz, welche dem König Robert von Frankreich (gestorben 1031) zugeschrieben wird und die in ihrer ursprünglichen Gestalt im katholischen und in der deutschen Umdichtung: »Komm heiliger Geist wahrer Gott« im protestantischen Kirchengesange noch gebräuchlich ist.

Venini, Abbé Francesco, geboren 1738 in der Nähe von Como am Comer See, war in Parma Lehrer der Mathematik, lebte aber später in Mailand, wo er auch Mitglied der Akademie war. Er starb in Mailand 1820. Von seinen Werken sei das folgende angeführt: »*Dissertatione sui principii dell' armonia musicale e poetica, e sulla loro applicazione italiana*« (Parigi, Molini, 1784, gr. in 8°, 165 S.; zweite Auflage ebenda 1798). Von diesem Werke, welches in fünf Kapitel eingetheilt ist, sind die beiden ersten unter dem Titel »*Dell' armonia musicale*« abgedruckt in »*Opuscoli scelti di Milano*« (Theil IX, S. 132—159).

Venosa, s. Gesualdo Carlo.

Vensky, Georg, Dr. theol. und Schulrektor in Prenzlau, war als Sohn des Superintendenten und Oberpredigers zu Gommern in Sachsen im Anfang des 18. Jahrhunderts geboren. Schon sein Vater hinterliess Schriften die Tonkunst betreffend. Er selbst trat 1743 als Mitglied in die Mizler'sche musikalische Gesellschaft, machte sich überhaupt durch Mancherlei um die Tonkunst verdient. Zu den Aufsätzen, die er für »Mizler's Mus. Bibliothek« lieferte, gehört auch der: »Gedanken von den Noten und Tonzeichen der Ebräer« (Bd. III, Thl. 4, S. 666).

Ventil, mittellat. *ventile*, vom lat. *ventus*, Wind; franz. *Soupape*, *Piston*, an Blechblasinstrumenten und auch an Orgeln eine Vorrichtung, welche den Rückgang des Luftzugs aufzuhalten hat. Deutsche und französische

Messingblasinstrumentenmacher waren es, die, seit Erfindung der Ventile, nach und nach vier Arten derselben in mechanischer Vollkommenheit anfertigten und verbesserten. Von den Büchsenventilen gingen die Erfinder aus; dann folgten die Schub- oder Stechbüchsenventile, dann die Cylinder-Drehventile und zuletzt die Pump-Ventile. Häufig werden auch die Schub- und Cylinderdrehventile Pump-Ventile genannt. Die Franzosen und Engländer nennen die beiden ersten Arten »*pistons*« oder »*à clefs*«, die dritte Art wird von diesen zumeist nur »*à cylindres*« genannt. Die Ventile, wodurch das einfache oder Naturinstrument eben zu einem chromatischen oder Ventilinstrument wird, erfanden von 1817—1827 der Kammermusikus und Waldhornist Stölzel in Berlin und der Bergoboist Blühmel, beides Schlesier*). Durch diese überaus wichtige Erfindung der Ventile gewann man, wie schon angedeutet, alle Töne der chromatischen Scala in einem Umfange von beinahe drei vollen Octaven, offen, ohne Beihülfe des Stopfens. Man konnte also von nun an auch die sogenannten unnatürlichen oder abgeleiteten Töne wohlklingend, rein und stark erzeugen. Zu leugnen ist allerdings nicht, dass der Glanz der Klangfarbe einigermassen darunter leidet. Durch den Gebrauch eines oder mehrerer Ventile kann z. B. ein *F*-Waldhorn in ein *E*-, *Es*- oder *D*-Horn umgewandelt werden und die Tonstufen dieser Stimmungen sich alsdann zur chromatischen Scala ergänzen. Es können daher auf Ventilinstrumenten mit grosser Leichtigkeit und Bequemlichkeit schwere Passagen ausgeführt werden. Alle Ventil-Instrumente, als: Waldhörner, Trompeten, Cornette, Piccolos, Flügelhörner, Euphonions, Posaunen, Tenorhörner, Baritons, Bombardons, Tubas u. s. w. sind so eingerichtet, dass man auf ihnen chromatisch blasen kann. Man nennt deshalb auch die Ventilinstrumente, im Gegensatz zu den Naturinstrumenten, chromatische Instrumente. Blühmel erfand im Jahre 1827 die ersten conischen Büchsen-Ventile. Wie man im Allgemeinen annimmt und vom Blühmel'schen Standpunkt aus es auch glaubwürdig erscheint, hatte derselbe schon 1817 die chromatischen Ventile erfunden und zwei solcher in demselben Jahre an ein Waldhorn setzen lassen. Stölzel soll dem Blühmel dieses Waldhorn abgekauft haben. Als Kammermusikus und tüchtiger Waldhornbläser aus Pless in Ober-Schlesien nach Berlin gekommen, hat er es für seine Erfindung ausgegeben und für Preussen darauf ein zehnjähriges Patent erhalten. Quelle hierüber sind die Akten des Königl. Ober-Bergamtes zu Berlin. Fr. Sattler in Leipzig und C. A. Müller in Mainz fügten nach 1827 noch ein drittes Ventil hinzu. Lässt man die Ventile ausser Thätigkeit, so wird dadurch das Ventil-Instrument wieder in ein einfaches Natur-Instrument verwandelt.

Die Blühmel'schen Büchsen-Ventile wurden 1829 in Pest, Prag und Wien nach Angabe des Waldhornvirtuosen Joseph Kail sehr verbessert. Dieser war der erste, der sich bemühte, die Blühmel'schen chromatischen Instrumente so vollkommen als möglich zu machen. Er liess Hörner, Trompeten u. s. w. mit Cylinderdrehventilen anfertigen. Die Zugposaune erhielt ebenfalls von ihm eine ganz andere Struktur, indem er die sogenannten Wiener Ventile (Stechbüchsen-Ventile) anbringen liess. Die Wiener Schub- oder Stechbüchsen-Ventile, zuerst von dem dortigen rühmlichst bekannten Instrumentenmacher Leopold Uhlmann 1830 verfertigt, haben acht Wind- oder Luftlöcher, weil zwei Ventile erst eins bilden. Durch diese Windlöcher strömt beim Niederdrücken die Luft und nimmt ihren Weg durch die Bogenwindungen. Der Cylinder ist bei diesen Ventilen gerade und nicht conisch. Die Feder liegt hier in der Trommel. Johann Strauss (Vater) war der erste, der Waldhörner und Trompeten mit solchen Ventilen nach Berlin brachte. Leopold Uhlmann nahm 1830 ein k. k. Privilegium für die Anfertigung dieser Ventile.

*) Eingehenderes hierüber findet man in Th. Rode's Schriften über Militärmusik (Leipzig, C. F. Kahnt, 1858 und 1860) und Aufsätzen vom 50. bis 63. Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik“ und vom 13. bis 31. Jahrgang der „Neuen Berliner Musikzeitung“ und anderen Blättern.

Die Cylinderdrehventile, in Wien gemeinhin die Riedt-Maschine genannt, sind zuerst von dem Wiener Instrumentenmacher Joh. Riedt 1832 angefertigt worden und hat auch er ein k. k. Privilegium darauf genommen. Diese Ventile sind von complicirterer Construktion. Der Cylinder ist $1^1/_4$ Zoll im Durchmesser, hat nur 4 Windlöcher und ist die Bewegung gegenständlich kreisförmig. Johann Gottfried und Karl Wilhelm Moritz in Berlin sind seit 1835 die Erfinder der Pump-Ventile, deren Cylinder innen sechs Windlöcher hat, von denen vier oben und zwei unten angebracht sind. In den Ventilen befindet sich eine eingelegte Spiralfeder, durch welche die Spielart der Ventile in pumpförmiger Bewegung erfolgt. Wegen des kürzeren Druckes, den diese Ventile ausüben, sind Instrumente mit solchen Pump-Ventilen von ungemein leichter Spielart.

Ventile — Haupt- oder Spielventile — ein wichtiger Theil beim Mechanismus einer Orgel — sind im Windkasten unter den Cancellenöffnungen liegende und dieselben deckende, aus Fichten- oder Eichenholz gearbeitete Brettchen von 15 Centimeter Länge, 2,62 Centimeter Dicke. Sie werden während des Spielens durch die Tractur geöffnet und aus leichtem geradgewachsenem Holz gefertigt. Letzteres wird zu dem Zwecke so gespalten, dass die Jahresringe in senkrechte Richtung kommen. Die Grösse des Ventils richtet sich nach der Grösse der Decken der Cancellenöffnungen.

Ventilfeder ist eine aus gezogenem Messingdraht in der Mitte mehrere Male schneckenförmig gewundene Feder, die in zwei entfernte Schenkel ausläuft. Der obere Schenkel ruht mit seinem umgebogenen Ende in einem an der unteren Seite des Ventils befindlichen Loche, während der untere Schenkel, durch die Federleiste gehend, mit seinem umgebogenen Ende in dem Loche einer auf der Windlade befindlichen Leiste ruht. Ist das Ventil aufgezogen und lässt der Spieler die Taste los, so schnellt das Ventil vermöge der Ventilfeder sofort in die Höhe. Die Ventilfedern müssen ausserdem von gleicher Stärke sein und werden, damit die Spielart eine gleich schwere wird, auf der Federwaage abgewogen; denn der Federdruck darf nicht mehr betragen, als dass das abgezogene Ventil beim Nachlassen des Gegendruckes schnell und sicher an die Cancelle gehoben werde, da die eigentliche Kraft, welche das Ventil winddicht auf die Cancellenöffnung drückt, nicht die Ventilfeder, sondern die im Windkasten befindliche verdichtete Luft sein soll. Die Grösse des Luftdrucks auf das Ventil ist durch Töpfer's Berechnungen klar dargelegt worden.

Ventilrahmen wird der Rahmen, welcher die Oeffnung in der Unterplatte eines Balges umschliesst, genannt.

Vento, Ivo de, spanischer Musiker, vornehmlich Liedercomponist, befand sich in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts als Kapellmeister im Dienste des Herzogs Wilhelm von Baiern. Er lebte in München und bekleidete nach Massimo Trojano ums Jahr 1568 auch eine Organistenstelle am Hofe daselbst. Nach 1593 wird er unter den betreffenden Künstlern, die am Hofe angestellt waren, nicht mehr angeführt. Das letzte seiner Werke wurde 1591 veröffentlicht. Die zur Zeit bekannten sind die folgenden: »*Cantiones sacrae seu Mottectae quatuor vocum*« (München, Adam Berg, 1569, in 4° obl.). »*Latinae Cantiones quas vulgo Motecta vocant, quinque vocum, suavissima melodia, etiam instrumentis musicis attemperatae; nunc primum in lucem editae*« (Monachii, per Adamum Berg, 1570, in 4° obl.). »Newe teutsche Lieder mit vier, fünf und sechs Stimmen« (München, Adam Berg, 1570, in 4° obl.). »Teutsche Lieder von vier Stimmen nebst zwei Dialogis, einem von acht und dem andern von sieben Stimmen« (ebenda, 1571, in 4° obl.). »Neue teutsche Lieder mit drei Stimmen, lieblich zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen« (ebend. 1572, in 4° obl.). »Neue deutsche Lieder mit drey Stimmen, lieblich zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen« (ebend. 1573, in 4° obl.). »*Mutetae aliquot sacrae quatuor vocum quae cum vivae voci, tum omnis generis instrumentis musicis commodissime applicari possunt*« (ibid. 1574, in 4° obl.). »Teutsche

Liedlein mit drey Stimmen zu singen und zu gebrauchen auf allerley Instrumenten« (1576, in 4° obl.). »V Motetten, II Madrigale, II französische und IV teutsche Lieder von fünf und acht Stimmen« (ebend. 1576, in 4°). »Neue teutsche geistliche und weltliche Lieder mit fünf Stimmen, zu singen u. s. w.« (ebend. 1582, in 4° obl.). »Newe teutsche Lieder mit drey Stimmen« (ebend. 1591, in 4° obl.). Ein Theil dieser Sammlungen befindet sich auf der Münchener Bibliothek.

Vento, Matthias, Componist, geboren zu Neapel 1739, besuchte das Conservatorium zu Loreto. Bald machte er sich durch mehrere Opern zum beliebten Componisten. Es sind: »*Il Bacio*«, »*La Conquista del Messico*«, »*Demofoonte*«, »*Sofonisbe*«, »*La Vestale*«. Er wurde nun 1763 nach London gerufen, wo er zunächst Claviermusik und Canzonetten veröffentlichte, die leicht und gefällig ebenfalls vielen Beifall fanden. Hier gewann er auch viele Clavierschüler, wodurch seine Compositionen noch schneller verbreitet wurden. Die Oper »*Artaserse*«, welche jedoch weniger gefiel, schrieb er im Auftrage der Gesellschaft »*Harmonic meeting*«. 1777 bereits ereilte ihn der Tod und die Reichthümer, die er angesammelt haben sollte, fanden sich nicht, so dass seine Frau und Mutter in Dürftigkeit zurückblieben. Gedruckt wurden in Paris und London: »*Six trios pour deux violons et basse*«, op. 1. »*Six trios pour clavecin*«, op. 2. »*Six sonates pour clavecin*«, op. 4. »*Six trios pour clavecin, violon et violoncelle*«, op. 5. »*Six idem*«, op. 6. »*Six idem*«, op. 7. »*Six idem*«, op. 8. »*Six idem*«, op. 9. »*Six idem*«, op. 12. »*Six canzonettes italiennes pour une et deux voix*«, op. 3. »*Six idem*«, op. 10.

Ventre, franz., Schwingungsknoten.

Venturelli, Giuseppe, Componist und Organist, geboren zu Rubiera im Herzogthum Modena 1771, starb ebenda am 31. Mai 1775. Er war ein Schüler des Riccardo Broschi gewesen und legte, 22 Jahre alt, sein erstes Probestück in einer vierstimmigen Messe mit Instrumentalbegleitung ab, die 1733 zu Modena aufgeführt wurde. Ein dreistimmiges *Stabat Mater* mit Begleitung von Instrumenten konnte die Concurrenz mit Pergolese, für die es ausersehen war, in keiner Weise bestehen, nichtsdestoweniger wurde V. vom Herzog der Auftrag ertheilt, »*La Passione di Gesu Christo*« von Metastasio in Musik zu setzen. Dies Werk wurde 1735 am Hofe aufgeführt. Nachdem schrieb V. die komische Oper »*Il Matrimonio disgraziato*«. Auch ist ein Intermezzo für zwei Personen: »*La Moglie alla moda*« von ihm bekannt. Ein 1774 geschriebenes zweites *Stabat Mater* blieb mit vielen Hymnen, Psalmen, Motetten, Messen u. s. w. Manuscript.

Venua, Fr. Marc-Antoine, zu Paris 1788 als Sohn einer italienischen Familie geboren, trat 1800 ins Conservatorium und erhielt hier im Violinspiel Unterricht von Baillot. 1803 siedelten seine Eltern nach London über, wo er eine Anstellung als Musikdirektor der Balletmusik und Componist derselben erhielt, die er viele Jahre hindurch inne hatte. Einige der betreffenden Musiken waren beliebt, z. B. »*Flore et Zéphire*«, welche auch in Paris 1816 aufgeführt, mehrere Jahre hindurch en vogue waren.

Venusto (ital.), Vortragsbezeichnung, wie *grazioso* = anmuthig, gefällig.

Veracini, Antonio, italienischer Violinspieler, wurde um die Mitte des 17. Jahrhunderts zu Florenz geboren und ist als Autor der folgenden, gegenwärtig in Vergessenheit gerathenen Compositionen für die Entwickelung des Violinspiels zu seiner Zeit bemerkenswerth: 1) »*Sonate a tre, due violini e violone, o arciliuto col basso continuo per l'organo*«, op. 1 (Florenz, 1662, später auch in Amsterdam bei Roger erschienen). 2) »*Sonate da Chiesa a violino e violoncello o basso continuo*«, op. 2 (Amsterdam, Roger). 3) »*Sonate da camera a due violine e violone, o arciliuto col basso continuo per cembalo*«, op. 3, ebenda.

Veracini, Francesco Maria, italienischer Violinspieler, Neffe und Schüler des Vorhergehenden, doch von ungleich höherer künstlerischer Bedeutung als dieser, so dass er nach dem Tode Corelli's für den ersten Violinisten seiner Zeit gehalten wurde. Zu Florenz im Jahre 1685 geboren, erscheint er erst

1714 in der Oeffentlichkeit, wenigstens wird bis zu diesem Jahre nichts über ihn berichtet; dann aber errang er bei seinem Auftreten in Venedig einen solchen Erfolg, dass der zur selben Zeit dort weilende Tartini völlig den Muth verlor, sich mit ihm in einen musikalischen Wettstreit einzulassen und sich nach Ancona zurückzog, um sich dort den angestrengtesten Studien zu widmen. V. reiste noch in demselben Jahre nach London, wo er sich im Opernhause mit dem gleichen Erfolg wie in Venedig hören liess. Nach zweijährigem Aufenthalt in der englischen Hauptstadt, von deren Publikum wie Künstlerschaft er hoch gefeiert wurde, wandte er sich nach Venedig zurück, wo ihn der Kurprinz Friedrich August von Sachsen kennen lernte und für seine Kapelle engagirte; infolge dessen begab er sich nach Dresden und wurde hier 1717 als Kammercomponist angestellt. Aber schon in den nächsten Jahren begannen für ihn schwere, theilweise durch seinen übertriebenen Künstlerstolz herbeigeführte Prüfungen, unmittelbar veranlasst durch sein Verhältniss zu seinem deutschen Collegen, dem Concertmeister Pisendel. Dieser soll, nach dem Cramer'schen »Magazin«, einem seiner Schüler, einem unbedeutenden Orchestergeiger, ein Violinconcert seiner Composition heimlich einstudirt und dann, der Sitte jener Zeit gemäss, in Gegenwart des Hofes V. zum Wettstreit mit jenem Schüler aufgefordert haben. Derselbe spielte das Concert natürlich besser als V., dem die Musik unbekannt war, und dieser fühlte sich dadurch so tief gedemüthigt, dass er bald nach diesem Vorfall erkrankte und sich sogar während eines Fieberanfalles am 13. August 1722 zwei Stock hoch zum Fenster hinausstürzte, wobei er ausser einer Hüftverletzung einen zweimaligen Beinbruch erlitt.*) Von diesen Verletzungen wurde er zwar geheilt, behielt aber für sein ganzes Leben einen lahmen Fuss. Nach seiner Genesung ging er nach Prag und trat in den Dienst des Grafen Kinsky, bei welchem er mehrere Jahre verweilte. Endlich zog es ihn noch einmal nach London, wo er 1736 in mehreren Concerten auftrat, ohne jedoch den Beifall zu finden, den man ihm 22 Jahre zuvor so freigebig gespendet hatte; man fand seinen Stil veraltet und der Vergleich zwischen ihm und dem inzwischen beim englischen Publikum beliebt gewordenen Geminiani fiel zu seinem Nachtheil aus. Im Jahre 1747 nach Italien zurückgekehrt, zog er sich in ein bescheidenes Privatleben zurück und starb gegen 1750 auf seinem kleinen Besitzthum in der Umgegend von Pisa.

Als Componist gehört V. zu den hervorragendsten Vertretern seines Faches, trotzdem aber, oder eben deswegen genoss er bei seinen Zeitgenossen als solcher keine sonderliche Achtung. Seine Zeit, sagt Wasielewski,**) war nicht auf den Ton gestimmt, welchen er anschlug; in der That sondert sich V. durch gewisse Eigenthümlichkeiten wesentlich von der normalen, sozusagen objectiven Gestaltungsweise der damaligen Violinmeister ab. Im Gegensatz zu ihnen ist sein Ausdruck meist von scharfer individueller Ausprägung. Für die oft fein zugespitzte melodische und modulatorische Bewegung sowie für die Handhabung der reicheren, minutiöseren Harmonik seiner Musik gab es zu jener Zeit kaum schon empfängliche Gemüther. So wird es denn erklärlich, dass Veracini's subjektiverer Ausdruck uns geläufiger und sympathischer ist, als dem Publikum seiner Zeit. Im besonderen zeichnet sich seine Musik durch ungewöhnliche Freiheit der melodischen und thematischen Gestaltung aus, nicht minder aber durch kühne, wahrhaft moderne harmonische Wendungen. Ein zweites Merkmal ist die eigenthümliche Anwendung der Chromatik, mit deren Hilfe er die feinsten Schattirungen und Stimmungen auszudrücken weiss. Endlich ist seine Musik, abgesehen von einzelnen Excentritäten, übersichtlich klar und durch leicht beflügelten Schwung der Allegrosätze ausgezeichnet. Von Veracini's Compositionen existiren noch zwei, in Dresden (1721) und in London und

*) Nach Mattheson's Erzählung ist die Ursache dieses Selbstmordversuches, dass V. „wegen häufigen Lesens chymischer Schriften und wegen dem Eifer in dem Studio seiner Kunst plötzlich närrisch wurde."

**) J. W. v. Wasielewski: „Die Violine und ihre Meister", Leipzig, 1869, p. 71.

Florenz (1744) gedruckte Violinwerke mit je zwölf Sonaten, welchen die neuerdings von Ferd. David bei Breitkopf & Härtel, sowie von v. Wasielewski bei Senff in Leipzig und Simrock in Berlin herausgegebenen Compositionen entnommen sind. Die von ihm hinterlassenen Manuscripte, bestehend in Concerten und Symphonien für zwei Violinen, Viola, Violoncello und *Basso continuo per il clavicembalo*, sind höchst wahrscheinlich verloren gegangen; und das gleiche Schicksal mögen seine in London aufgeführten, wegen ihrer Bizarrerien aber vom Publikum nur gering geschätzten Opern gehabt haben: »Adriano«, aufgeführt und gedruckt zu London 1735, »Roselinda« (1744) und »*L'Errore di Salomone*« (ebenfalls 1744).

Veränderliche Vorschläge heissen bekanntlich auch die langen Vorschläge, weil ihr Zeitwerth sich nach der Note richtet, vor der sie stehen (s. Vorschlag).

Veränderungen (s. Variationen). An älteren Tasteninstrumenten (Flügel, Clavichord, Spinett) bezeichnete man damit auch die verschiedenen sogenannten »Züge«, durch welche eine Veränderung des Klanges herbeigeführt wurde, wie die Verschiebung, der Harfen-, Pantalon-, Octavzug u. s. w.

Verbindungsaccorde nennen einzelne Tonlehrer die Nebendreiklänge und Nebenseptimenaccorde, weil sie die drei Hauptdreiklänge der Tonart verbinden. Andere bezeichnen damit, wie mit dem Begriff

Verbindungstöne die, zur mannichfaltigeren Verbindung der wesentlichen Töne und Harmonien eingeführten dissonirenden und durchgehenden Töne und Accorde.

Verbindungszeichen, s. Bogen.

Verbonnet, vermuthlich belgischer Musiker, der Ende des 15. und Anfang des 16. Jahrhunderts lebte. Sein Name kommt nur einmal vor und zwar als Autor einer vierstimmigen Composition in der seltenen Sammlung: »*Selectissimae nec non familiarissimae Cantiones ultra centrum, etc.; a sex usque ad duas voces*« (Augustae Vindelicorum, Melchiore Kriesstein excudebat, 1540, klein in 8° obl.). Aus Versen des Guillaume Cretin ist ferner zu entnehmen, dass V. ein Schüler Okeghem's gewesen ist. Der Vers lautet:

„Agricola, Verbonnet, Prioris,
Josquin, Desprez, Gaspar, Brumel, Compère,
Ne parlez plus de joyeux chantz ne ris,
Mais comprosez ung Ne recorderis,
Pour lamenter nostre maistre et bon père."

Verbotene Fortschreitung, s. Octaven und Quinten.

Verbotene Octaven, s. Octaven.

Verbotene Quinten, s. Quinten.

Verbunkas (ungarisch), gewöhnlich »Werbungstanz« genannt; ein Nationaltanz der Ungarn, von langsamer Bewegung und stolzem kriegerischen Charakter.

Verdeckte Octaven, s. Octaven.

Verdeckte Quinten, s. Quinten.

Verdelot, Philippe, berühmter belgischer Componist, geboren gegen das Ende des 15. Jahrhunderts, erwarb besonders in Italien, wo er längere Zeit lebte, als Contrapunktist Berühmtheit. Man weiss, dass er sich in Florenz aufhielt und dort viel zur Verbreitung der Kunst beitrug. Die Zeit dieses Aufenthalts fällt wahrscheinlich zwischen 1530—1540, jedoch erschien schon 1526 bei Giacomo Junte eine Sammlung, in der sich eine Motette für vier Stimmen von V. befindet. Ob er auch Frankreich besucht hat, ist nicht bekannt, doch war sein Ruf auch dahin gedrungen, denn bereits gegen 1530 nahm Pierre Attaignant einige seiner Compositionen in die Sammlungen von Motetten und Gesängen der berühmtesten Musiker jener Zeit auf. M. Caffi (»*Storia della musica sacra nella già Capella ducale di San Marco, etc.*« t. II p. 31) will seinen Namen in der Liste der einfachen Sänger der Kathedrale von Venedig gefunden haben; sonst ist wenig mehr von ihm bekannt geworden. Die Zeitgenossen erwähnen ihn rühmlichst, schweigen aber von seinen Lebensverhältnissen. Die meisten

seiner zahlreichen Compositionen sind in vielfachen Ausgaben erschienen, aber zur Zeit meistentheils nur noch unvollständig aufzufinden. Das älteste bekannte Werk ist eine Lautentabulatur vom Jahre 1536, welche sich auf der kaiserl. Bibliothek zu Wien befindet: »*Intavolatura de li Madrigali di Verdelotto da cantare et sonare nel liuto, intavolati per Messer Adriano, novamente stampato*«, 1536. O. S. M. (Octavien Scotto de Monza). Ferner: »*Verdelotto, Madrigali â 4 voci*« (in Venetia, Ottaviano Scotto, 1537, in 4° obl.). »*Il secondo libro de Madrigali di Verdelotto insieme con alcuni altri belissimi Madrigali di Adriano (Willaert) et di Constantio Festa*«, 1537 (auf der Münchener Bibliothek, enthält 25 Madrigale). Ebenda: »*Il terzo libro di Madrigali di Verdelotto*«, 1737. »*Dei Madrigali di Verdelotto et d'altri autori a cinque voci libro secondo*«, 1538 (Münchener Bibliothek, enthält 22 Madrigale). »*Verdellot. La più divina et più cella musica, che se udisse giamai delli presenti Madrigali a sei voci. Composti per lo eccellentissimo Verdelot, et altri musici, non più stampati et con ogni diligentia, corretti. Novamente posti in luce*« (1541, Venetiis, apud Ant. Gardane, kl. 4° obl.; 31 Madrigale). »*Le dotte et eccellentissime compositioni dei Madrigali di Verdelot, a cinque voci, et da diversi perfettissimi musici fatte. Novamente ristampate, et con ogni diligentia corrette*« (excudebat Venetiis, apud Ant. Gardane, 1541, kl. 4° obl.; 43 Madrigale). »*Di Verdelot tutti li Madrigali del primo et secondo libro, a quattro voci. Novamente ristampati, et da molti errori emendati. Con la giunta dei Madrigali a cinque voci del medesimo autore. Aggiuntori ancora altri Madrigali novamente composti du Messer Adriano; et de altri eccellentissimi musici*« (Venetiis, apud Antonium Gardane, 1541, kl. obl. in 4°; 68 Madrigale). Eine andere Ausgabe der beiden ersten Bücher erschien 1540 bei Scotto in Venedig). »*Verdelot. A quattro voci*« (Venetiis, apud Ant. Gardane, 1541, kl. obl.; 36 Madrigale, eine Auswahl von Stücken aus den beiden ersten vierstimmigen Büchern). »*Madrigali di diversi autori*« (Venetia, appresso Antonio Gardane, 1546; klein in 4° obl.). (Neue Ausgabe der schon angeführten »*La più divina etc.*«, von welcher durch denselben Herausgeber 1561 in 4° obl. eine dritte Ausgabe erschien). Ferner hat Ant. Gardane von den ersten Büchern der vierstimmigen Madrigale 1556 und 1560 neue Ausgaben veranstaltet. Später eine Ausgabe aller Madrigale: »*Tutti li Madrigali del Verdelot a 4 voci, corretti da Claudio da Corregio*« (1566, in 4°). »*Philippi Verdelotti Electiones diversorum Mottettorum distinctae quatuor vocibus, nunc primum in lucem missae. Et quorundam musicantium aliorum Meditationes musices dulcissimae*« (Venetiis, apud Antonium Gardanum, 1549, in 4° obl.). Die ausserhalb Italiens gedruckten bekannten Werke oder Manuscripte giebt Fétis (»*Biographie univers. de Musiciens*«, B. 8, S. 320—21) folgendermassen an: 1) »*Motetti del Fiore. Primus liber cum quatuor vocibus*« (Impressum Lugduni per Jacobum Modernum de Pinguento, 1532, in 4°). 2) »*Idem, Liber secundus quatuor vocibus*« (Lyon, Jacques Moderne, 1535). 3) »*Libre primus, quinque et viginti musicales quatuor vocum Motetos complectitur*« (Parisiis, apud Petrum Attaignant, 1534). 4) »*Liber secundus: quatuor et viginti musicales quatuor vocum Motetos habet*« (ibid. 1534). 5) »*Liber tertius viginti musicales quinque, ex vel octo vocum motetos habet*« (ibid. 1534). 6) »*Liber quartus: XXIX musicales quatuor vel quinque parium vocum modulos habet*« (ibid. 1534). 7) »*Liber decimus: Passiones Dominice in Ramis palmarum, veneris sancte; nec non lectiones feriarum quinte, sexte ac sabbati hebdomade sancte*« (ibid. 1534). 8) »*Liber undecimus. XXVI musicales habet modulos quatuor et quinque vocibus editos*« (ibid. 1534). 9) »*Novum et insigne opus musicum sex quinque et quatuor vocum etc.*« (Noribergae, arte Hieronymi Graphei, 1537). 10) »*Selectissimarum Motetarum partim quinque, partim quatuor vocum. Tomus primus*« (D. Georgius Forstero selectore Imprimebat Petreius Norimbergae, 1540). 11) »*Evangelia Dominicorum festorum dierum musicis numeris pulcherrime comprehensa et ornata. Tomi sex*« (Noribergae in officina Johannis Montani et Ulrici Neuberi, 1554, in 4° obl.). 12) »*Psalmorm selectorum a praestantissimis hujus nostri temporis in arte musica*

artificibus in harmonia quatuor, quinque et sex vocum redactorum« (ibid. 1553, Tomi quatuor). 13) »*Le neufvième livre auquel sont contenues trente et huyt chansons musicales à quatre parties nouvellement imprimées*« (a Paris, par Pierre Attaignant, 1529, in 8° obl.). 14) Eine Motette für fünf Stimmen (»*Si bona suscepimus*«) und ein achtstimmiger Canon (»*Qui dira la peine*«) befindet sich in Collection Eler, in der Bibliothek des Pariser Conservatoriums. 15) Eine vierstimmige Motette (»*Tanto tempore vobiscum*«) in einem schönen Manuscript auf der Bibliothek zu Cambrai, S. 124. 16) Messen, im 38. Bande der Archive der päpstlichen Kapelle zu Rom (im Manuscript). 17) Die vierstimmige Messe »*Philomena*« von Verdelot, in der Sammlung: »*Missarum quinque liber primus cum quatuor vocibus ex diversis authoribus exellentissimis naviter in unum congestus*« (Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1544). Noch findet sich der Name unseres Autors in der folgenden Sammlung: »*Le dixiesme livre des chansons a quatre parties contenant la bataille de Clément Jannequin, avecq la cinquiesme partie de Philippe Verdelot si placet, et deux chasses de liévre à quatre parties et le chant des oiseaux à trois*« (Imprimées à Anvers par Tilman Susato, imprimeur et correcteur de musique, demeurant auprès de la Nouvelle Bourse, l'an 1545, in 4°).

Verdi, Giuseppe, der bedeutendste unter den italienischen Operncomponisten der Gegenwart, in mancher Hinsicht auch denen der vorangegangenen Generation überlegen, ist am 9. October 1813, nicht in Busseto, wie einige seiner Biographen behaupten, sondern in dem zum Bezirk jenes Städtchens gehörigen, drei Miglien entfernten Roncole geboren. Ueber die ersten zehn Jahre seines Lebens ist schlechterdings nichts zu berichten, da seine Neigung zur Musik sich während derselben in keiner Weise bemerkbar machte, auch wenn sie bemerkt worden wäre, in Anbetracht der beschränkten Verhältnisse seiner Eltern nicht hätte gefördert werden können. Nach Ablauf dieser Zeit jedoch fand sich in dem Organisten von Busseto, Ferdinando Provesi, der geeignete Lehrer, um den Knaben mit den Anfangsgründen der Musik bekannt zu machen — allerdings nur mit diesen, denn die Fähigkeiten des genannten Musikers waren zu bescheidener Art, um der Lernbegierde seines Schülers Genüge zu leisten, nachdem derselbe die ersten Schwierigkeiten des technischen Studiums überwunden hatte und höhere Ziele ins Auge zu fassen begann. Indessen wäre dem jungen Verdi bei der Mittellosigkeit seines Vaters die Ausführung seiner Studienpläne schwerlich sobald geglückt, hätte nicht ein wohlhabender und kunstsinniger Bürger von Busseto, Antonio Barrezzi die materielle Sorge für die weitere Ausbildung des Knaben übernommen. Dank der Unterstützung dieses Mannes, dem Verdi dafür eine im Laufe der Jahre ungeschwächte Verehrung bewahrt hat, konnte derselbe nun seine künstlerischen Bestrebungen in dem zum *Monte di pietà* des Städtchens gehörigen Musikinstitut fortsetzen und sich in kurzer Zeit genügende Fertigkeit im Tonsatz erwerben, um das Musikcorps von Busseto mit kleinen aber effektvollen Orchestercompositionen zu versehen, durch deren wiederholte Aufführung sein Geschmack wesentlich gefördert wurde; eine von Verdi in seinem zwölften Lebensjahre componirte brillante »Sinfonia« (bekanntlich in Italien ein einsätziges Orchesterstück, der Form nach ungefähr der »Ouverture« entsprechend) erschien noch in späterer Zeit häufig auf den Programmen der genannten Musikgesellschaft, und darf als ein erfreulicher Beweis der Anregung gelten, welche dem Talente Verdi's durch seine Vaterstadt ungeachtet der beschränkten Verhältnisse derselben zu Theil geworden ist.

Zur vollen Entfaltung aber gelangten Verdi's musikalische Anlagen erst im Jahre 1833 mit seinem Eintritt in das Conservatorium der Musik zu Mailand. Zwar wurde er an dieser Schule keineswegs mit offenen Armen aufgenommen; der mit seiner Aufnahmeprüfung betraute Lehrer sprach ihm vielmehr jede Befähigung zur Composition ab und gab ihm den Rath, eine andere als die musikalische Laufbahn zu wählen. Doch liess sich Verdi durch dieses

Verdammungsurtheil nicht abschrecken; er fand trotzdem Eintritt in das Conservatorium und in dem Maestro Lavigna einen Lehrer, welcher seinem Eifer mit der erwünschten Theilnahme entgegen kam und ihm dieselbe drei Jahre ungeschwächt erhielt, so dass Verdi nach Ablauf dieser, von ihm vortrefflich ausgenützten Zeit mit grösseren, den zukünftigen Meister ankündigenden Compositionen hervortreten konnte. Gleichwohl sollte er noch einige Jahre warten, bis ihm die Gelegenheit geboten wurde, sich, seinem innersten Wunsche gemäss, als dramatischer Componist zu versuchen; nach seinem Austritt aus dem Mailänder Conservatorium verweilte er wiederum bis 1839 im Kreise der Seinen zu Busseto, theils mit gewissenhaften Compositionsstudien beschäftigt, theils auch durch die Bande der Liebe zu der Tochter seines Wohlthäters Barezzi gefesselt. Im genannten Jahre aber entschloss er sich nach Mailand überzusiedeln und nachdem er zuvor die Geliebte zum Altar geführt, nahm er in der musikalischen Hauptstadt Italiens, der Stätte seiner zukünftigen glänzendsten Erfolge, dauernden Wohnsitz. Noch in demselben Jahre schrieb er die Musik zu dem zweiaktigen Melodrama »*Oberto Conte di San Bonifacio*«, welches am 17. November im Theater der Scala in Scene ging und vom Publikum so wohlwollend aufgenommen wurde, dass der Componist alsbald den Auftrag erhielt, seine Thätigkeit während der nächsten zwei Jahre demselben Theater zu widmen. Drei Opern hatte er übernommen, innerhalb dieses Zeitraumes zu liefern, zwei ernste und eine komische. Die letztere Aufgabe zog ihn vorzugsweise an, einmal wegen der grossen Beliebtheit, welche sich diese Gattung seit dem Erscheinen des »Barbier von Sevilla«, »Liebestrank«, »Don Pasquale« beim Publikum erfreute, sodann weil er nach dem Erfolg seiner ersten Arbeit seriösen Charakters seine Kräfte auf einem andern Gebiete zu bewähren wünschte. Doch sollte es sich zeigen, dass er in diesem Falle seine Fähigkeiten überschätzt hatte; seine Musik zu Romani's zweiaktiger Opera buffa »*Un giorno di regno*« oder »*Il finto Stanislao*« fand bei ihrer ersten Aufführung im Scala-Theater am 5. September 1840 nur geringen Beifall und das Werk verschwand bald wieder vom Repertoire dieser Bühne. Zum Theil mögen häusliche Sorgen am Misslingen dieser Arbeit die Schuld getragen haben, denn sie war noch nicht bis zur Mitte gefördert, als Verdi's junge Gattin schwer erkrankte; ferner eine unvollkommene, überstürzte Aufführung, die es dem Publikum unmöglich machte, auch den an sich wirkungsvollen Nummern gerecht zu werden; dass es an solchen dem »*Un giorno di regno*« nicht fehlte, hebt Bermani in seinen »*Schizzi sulle opere di Verdi*« ausdrücklich hervor, namentlich in dem vor Erkrankung der Gattin entstandenen Theil der Oper; überdies hat Verdi später z. B. im Maskenball in der »*Traviata*« seine Begabung für das leicht-graziöse Genre hinreichend bewährt, um die bei jener Veranlassung ausgesprochenen Zweifel an seiner Beanlagung für die komische Oper gründlich zu widerlegen. Wie dem aber auch sei, der Misserfolg dieses Werkes und der gleichzeitige Verlust seiner jungen Lebensgefährtin, nachdem deren Krankheit einen tödtlichen Ausgang genommen, beeinflussten den Künstler derart, dass er für alle Zeiten von der komischen Oper Abschied nahm und sich nunmehr ausschliesslich die Darstellung tiefer und starker Leidenschaften, sowie grosser und erschütternder Lebensmomente als musikalisches Ziel setzte.

Mit der Zähigkeit des durch Leiden und Arbeit gereiften Mannes ergab sich Verdi jetzt aufs Neue den Studien, und die Frucht derselben war »*Nabucco*« (Text von Solera), diejenige Oper, welche seinen Namen nicht allein in ganz Italien, sondern in der gesammten musikalischen Welt bekannt machte. Seit einer Reihe von Jahren war das Publikum des Mailänder Scala-Theaters nicht Zeuge eines ähnlichen Triumphes gewesen, wie beim ersten Erscheinen dieses Werkes am 9. März 1842. Fast noch grösseren Erfolg aber hatte die folgende am 11. Februar 1843 auf derselben Bühne aufgeführte Oper »*I Lombardi alla prima Crociata*« (Text ebenfalls von Solera) und durch sie wurde der Ruf des Componisten derart fest begründet, dass er, mit Ausnahme Rossini's

keinen Nebenbuhler mehr zu fürchten hatte. Und doch hatte sich sein Talent noch keineswegs in seinem ganzen Umfange gezeigt; von denjenigen, welche die Vielseitigkeit desselben anzweifelten, wurde der Erfolg seiner beiden Erstlingsopern theilweise den von ihm gewählten religiösen Stoffen zugeschrieben, der Theilnahme, welche die Idee eines gereinigten, begeisterungsfreudigen Christenthums eben damals bei den Zeitgenossen gefunden hatte. »Jeder Zweig des menschlichen Wissens«, sagt Basevi in seiner Schrift »*Studio sulle opere di Verdi*«, »war von der Theologie durchdrungen, und der Christusglaube hatte durch die warme Vertheidigung der berühmtesten Schriftsteller neuen Glanz und erhöhte Bedeutung als Stütze des Staatswesens erhalten. Durch Gioberti's begeisterte Worte war der Katholicismus als Bundesgenosse der italienischen Einheit gegen die geistige Versumpfung der Nation zum Kampfe aufgerufen, und damit die Flamme entzündet, welche wenige Jahre später den, der sie wachgerufen, verzehren sollte«. Hatte demnach Verdi nicht nur als Tonkünstler, sondern auch durch die Wahl seiner Stoffe dem Kunstbedürfniss seiner Zeit Genüge gethan, war ihm auf diese Weise reiche Gelegenheit zur Erfindung einer dramatisch-wirksamen Musik geboten, so liess sich doch nicht verkennen, dass der Ausdruck rein menschlicher Leidenschaften, das eigentliche Kennzeichen des musikalischen Drama, hier noch nicht hatte zur Anwendung kommen können. Auf die Frage nun, ob seine Begabung über den bisherigen Schaffenskreis hinausreichen werde, antwortete Verdi mit seinem »Ernani«; in dieser Oper, deren Text von Piave nach dem gleichnamigen Drama Victor Hugo's bearbeitet war, zeigte sich Verdi den höchsten Ansprüchen gewachsen und die Anerkennung, welche er mit dieser Arbeit beim Publikum fand, war eine einstimmige. Für den Künstler aber war der Abend der ersten Aufführung des »Ernani« (Venedig, 9. März 1844) ein doppelt bedeutungsvoller, weil er nun die Bahn gefunden hatte, die er nicht wieder verlassen sollte, und auf welcher er zu immer neuen Erfolgen, sowie zu immer höheren Stufen seiner Entwickelung fortzuschreiten berufen war.

Folgende sind die Opern, welche sich dem Stil nach an »Ernani« anschliessen und die als der ersten Periode Verdi's angehörig bezeichnet werden dürfen: »*I due Foscare*« (Text von Piave, zum ersten Mal aufgeführt in Rom 1844); »*Giovanna d'Arco*« (Text von Solera, Mailand 1845); »*Alzira*« (Text von Cammarano, Neapel 1845); »*Attila*« (Text von Solera, Venedig 1846); »Macbeth« (von Piave, Florenz 1847); »*I Masnadieri*« (von Maffei, London 1847); »*Jerusalem*« (eine Umarbeitung der »*Lombardi*« für die grosse Oper in Paris, Text von Royer und Vaëz, aufgeführt daselbst 1847); »*Il Corsaro*« (von Piave, Triest 1848); »*La battaglia di Legnano*« (Gelegenheitscantate von Cammarano, Rom 1849); »*Luisa Miller*« (von demselben, Neapel 1849); »*Stiffelio*« (von Piave, Triest 1850). In allen diesen Werken zeigt sich eine Kraft und Wärme des Ausdrucks, wie sie Verdi's Vorgänger, Bellini, Donizetti, Rossini, nur ganz ausnahmsweise erreicht haben; die vom Dichter bezeichneten Situationen und Stimmungen sind im grossen und ganzen getreu wiedergegeben; ein unerschöpflicher Reichthum an Melodie und eine im Verhältniss zur italienischen Oper seiner Zeit mannichfaltige Rhythmik sind die besondern Kennzeichen dieser Periode, wogegen die contrapunktische Arbeit ziemlich dürftig erscheint, und ebenso die Instrumentirung, welche durch die zu reichliche Verwendung der Blechinstrumente nicht selten gewaltsam und betäubend wirkt. Ein unverkennbarer Fortschritt bekundet sich in den Opern der zweiten Periode des Meisters: »*Rigoletto*« (von Piave, Venedig 1851), »*Il Trovatore*« (von Cammarano, Rom 1853), »*La Traviata*« (von Piave, Venedig 1853), »*I vespri siciliani*« (von Scribe und Duveyrier, Paris 1855), »*Simon Boccanegra*« (von Piave, Venedig 1857), »*Aroldo*« (die Musik des »*Stiffelio*« mit einem neuen Text von Piave, Rimini 1857), »*Un ballo in maschera*« (von einem ungenannten Dichter, Rom 1859); ein Fortschritt bezüglich der musikalischen Charakteristik, welche mit weit grösserer Treue und

Consequenz durchgeführt ist, als in den früheren Werken; auch ein Fortschritt in der harmonischen und contrapunktischen Behandlung, wenngleich Verdi in diesem Punkte hinter den Meistern der klassischen Epoche noch weit zurücksteht; endlich ist auf die Instrumentirung ungleich grössere Sorgfalt verwendet und die Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme in höherem Grade berücksichtigt als zuvor. Wie immer bei derartigen Eintheilungen sind die Merkmale der verschiedenen Perioden nicht streng auf die eine und die andere beschränkt; so findet sich das Streben nach maassvoller Verwendung der musikalischen Ausdrucksmittel schon in der, der ersten Periode angehörigen Oper »Luisa Miller« deutlich ausgeprägt; auch die moderne Tendenz, den musikalischen Schwerpunkt der Oper in das Orchester zu verlegen und den Gesang in deklamatorischer Form der Dichtung unterzuordnen, tritt hier unverkennbar zu Tage, während andererseits der vier Jahre spätere »*Trovadore*« noch alle Mängel der ersten Periode, freilich aber auch den derselben eigenen melodischen Schwung und Reiz erkennen lässt. Eine dritte Periode des Verdi'schen Schaffens beginnt mit der Oper »*La forza del destino*« (Text von Piave, 1862 im italienischen Theater zu St. Petersburg aufgeführt), welcher sich der umgearbeitete »Macbeth« (1865 im lyrischen Theater zu Paris), »Don Carlos« (von Méry und Du Locle, 1867 in der Grossen Oper daselbst) und »Aida« (von Ghislanzoni, nach einem französischen Libretto, Kairo 1871) anschliessen. Namentlich die beiden letzteren Werke zeigen Verdi's Genialität und Meisterschaft in ihrem ganzen Umfange, nicht minder das unermüdliche und gewissenhafte Studium der Arbeiten seiner Vorgänger und bedeutendsten Zeitgenossen, mit Hülfe dessen er sich zu einer Freiheit des Schaffens und einer Stilreinheit durchgerungen hat, welche selbst die bestinspirirten seiner früheren Opern kaum erwarten liessen. Mit der »Aida« gelang es dem Künstler, die bis dahin bei den Anhängern der Klassicität herrschende Abneigung gegen die moderne italienische Oper in Theilnahme zu verwandeln, und dies erscheint um so bemerkenswerther, als es sich um ein Gelegenheitswerk handelt, da die Oper bekanntlich im Auftrage des Vicekönigs von Egypten zu den bei Eröffnung des Suez-Kanals veranstalteten Feierlickheiten componirt wurde. Gleichwohl ist gerade hier die Einheit und Noblesse des Stils, die dramatische Wahrheit und die durch den Stoff — ein Vorgang aus der alten Geschichte Egyptens — bedingte Localfarbe der Musik so glücklich festgehalten, dass die Kritik, diesmal in voller Uebereinstimmung mit dem Publikum, die Waffen streckte und dem Werke uneingeschränktes Lob spendete. E. Hanslick z. B., welcher in seinem Buche »Die moderne Oper« über die früheren Arbeiten Verdi's in unverdient geringschätzigem Tone urtheilt, lässt dem Meister in seiner neuesten Entwickelungsphase volle Gerechtigkeit widerfahren, vertheidigt ihn auch gegen den ihm bei Gelegenheit der »Aida« gemachten Vorwurf, den Einflüssen der neudeutschen dramatischen Musik gegenüber seine Selbständigkeit geopfert zu haben. »Gewiss hat Verdi«, heisst es in dem erwähnten Buche p. 252, »wie jeder moderne Operncomponist von Verstand, Wagner bedeutende Anregungen zu verdanken ..... er hat sich eben den modernen Entwickelungen der Tonkunst nicht engherzig verschlossen und, unbeschadet seiner längst ausgeprägten Individualität, das Beste oder ihm Tauglichste aus jenen dramatischen Reformen genommen, welche, von Weber und Meyerbeer vorgezeichnet, neuestens mit methodischer Consequenz von Wagner weiter geführt sind.« Mit nicht geringerem Rechte als von der »Aida« darf dies vom »Don Carlos« gelten, welcher, für die französische Grosse Oper geschrieben, alle für diese Gattung charakteristischen Eigenschaften in sich vereint, ohne dass die Persönlichkeit des Componisten dabei Einbusse erlitten hätte; auch ist nicht zu bezweifeln, dass der verhältnissmässig geringe Erfolg dieser Oper lediglich der Ungunst äusserer Umstände zuzuschreiben ist, und dass dieselbe mit der Zeit den ihr gebührenden Platz neben der »Aida« einnehmen wird.

Mit den hier aufgezählten siebenundzwanzig Werken für die Bühne ist

jedoch das Verzeichniss von Verdi's Compositionen noch nicht erschöpft; seiner ausserordentlichen Produktionskraft und Thätigkeit verdanken noch die folgenden Arbeiten für Kirche und Kammer ihre Entstehung: 1) Sechs Romanzen: »*Non t'accostare all' urna*«, »*More, Elisa, lo stanco poeta*«, »*In solitaria stanza*«, »*Nell' orror di notte oscura*«, »*Perduta ho la pace*«, »*Deh! pietoso*«. 2) *L'Esule*, Text von Solera, für eine Bassstimme. 3) *La Seduzione*, Text von Balestra, ebenfalls für Bass. 4) »*Guarda che bianca luna*«, Notturno für Sopran, Tenor und Bass mit obligater Flöte. 5) Album von sechs Romanzen: »*Il tramonto*« (von Maffei), »*La Zingara*« (von Maggioni), »*Ad una festa*« (von Maffai), »*Lo Spazzacamino*« (von Maggioni), »*Il mistero*« (von Romani) und »*Brindisi*« (von Maffei). 6) »*Il poveretto*«, Romanze. 7) Stornello: »*Tu dici che non ni ami*«. 8) »*Inno delle nazioni*« (Hymne der Nationen, für die zweite Weltausstellung in London componirt und daselbst im königl. Theater aufgeführt am 24. Mai 1862). 9) Quartett für zwei Violinen, Viola und Violoncell (componirt zu Neapel und zum ersten Mal aufgeführt in der Wohnung des Autors am 1. April 1873). »*Messa da requiem*« (componirt zur Todtenfeier des Dichters Alessandro Manzoni, zum ersten Mal aufgeführt in der Markus-Kirche zu Mailand am 22. Mai 1874). Von diesen Werken haben bis jetzt nur die beiden letzteren die dem künstlerischen Ansehen ihres Autors entsprechende Beachtung seitens des ausser-italienischen Publikums gefunden, und selbst ihnen gegenüber zeigte man, namentlich in Deutschland, ein Misstrauen, welches vielleicht durch die früheren Leistungen der Italiener auf dem Gebiet der Kammer- und der Kirchenmusik begründet, in diesem Falle aber keineswegs gerechtfertigt war. Das erwähnte Streichquartett steht, was Tonsatz, Form und Stil betrifft, den Mustern dieser Gattung ebenbürtig zur Seite, und die etwaige Erwartung, dass in der Erfindung das opernhafte Element vorherrschen werde, findet sich hier nirgend bestätigt. Ebensowenig ist dies beim Requiem der Fall, wenngleich nicht geläugnet werden kann, dass der echte, den Ausdruck menschlicher Leidenschaft ausschliessende Kirchenstil in diesem Werke so wenig festgehalten ist, wie in den Kirchencompositionen eines Mozart, Beethoven oder Mendelssohn. Wie diese Meister, so hat auch V. die ihm so reichlich zu Gebote stehenden Mittel der dramatischen Charakterisirung nicht verschmäht, um seine religiösen Empfindungen in Tönen auszusprechen; doch geht durch das ganze Werk ein Zug der Innigkeit, des Ernstes und der Gemüthstiefe, welcher es hoch über die Kirchencompositionen des modernen Italiens erhebt — das *Stabat mater* von Rossini nicht ausgenommen, dem übrigens das Verdi'sche Requiem auch an melodischem Reiz und effektvoller Behandlung der Stimmen wie des Orchesters mindestens gleich steht.

Der Vollständigkeit wegen sei noch der ungedruckt gebliebenen, zum Theil verloren gegangenen Compositionen Verdi's gedacht. Wie schon erwähnt, entstanden während der Zeit zwischen seinem 13. und 18. Lebensjahre eine Menge kleiner Orchesterstücke, deren einige noch jetzt von der Kapelle zu Busseto gelegentlich vorgetragen werden; eben so frühen Ursprungs sind eine Anzahl von Concertstücken und Variationen für Clavier, welche Verdi selbst bei den dort stattfindenden musikalischen Aufführungen vorzutragen pflegte; endlich eine Menge von Gesangscompositionen, Serenaden, Cantaten, Arien, namentlich Duetten, sowie verschiedene Kirchenstücke, darunter ein *Stabat mater*. Während der drei in Mailand verbrachten Studienjahre schrieb V. neben seinen contrapunktischen Arbeiten zwei Symphonien (aufgeführt in Privatconcerten), eine Cantate (aufgeführt im Hause des Grafen Renato Borromeo) und verschiedene Gesangscompositionen meist komischer Gattung, welche ihm sein Lehrer zur Uebung empfohlen hatte. Nach Busseto zurückgekehrt widmete er sich wiederum vorwiegend der Orchestercomposition; unter den damals entstandenen Vocalwerken befindet sich eine vollständige Messe und ein *Vespro*, drei oder vier *Tantum ergo*, dreistimmige Chöre zu Tragödien von Manzoni und eine Cantate für eine Singstimme: »*Il cinque Maggio*«.

Verdi's äusseres Leben gehört nicht zu den Vielbewegten; wie seine Jugendzeit, so war auch sein Mannesalter der emsigen Arbeit gewidmet und bei seiner Abneigung vor einer persönlichen Berührung mit dem Publikum mussten ihm die, manchem andern Künstler förderlichen und nothwendigen Anregungen von seiten der Aussenwelt nur störend erscheinen. Im Interesse seiner Kunst jedoch scheute er es nicht, gelegentlich aus seiner Zurückgezogenheit hinauszutreten und wenn es gilt, eines seiner Werke einzustudiren und zu dirigiren, so widmet er sich dieser Aufgabe mit demselben Eifer und derselben praktischen Gewandtheit, die er als Componist bewährt hat; keine Anstrengung scheint ihm dann zu gross, um der Ausführung seiner Musik die höchstmögliche Vollkommenheit zu geben, namentlich ist er unermüdlich, seinen Sängern wie Instrumentalisten die richtige und seiner Absicht entsprechende Auffassung schwieriger Stellen dadurch zu vermitteln, dass er sie ihnen selbst vorsingt. Hat er diese, für ihn unter allen Umständen höchst beschwerliche Künstlerpflicht gewissenhaft erfüllt, so wendet er sich mit erleichtertem Herzen wieder zu seinem stillen Privatleben zurück, um die eine Hälfte des Jahres in Genua, die andere auf seiner, zwei Miglien von Busseto entfernten Villa Sant' Agata zu verbringen. In ersterer Stadt bewohnt er den prächtigen Palazzo Dorio, vom Volke »*Palazzo del principe*« genannt, ohne jedoch besonderen Antheil am gesellschaftlichen Treiben zu nehmen; seine Landsleute kennen seine Vorliebe für die Einsamkeit und wissen sie besser zu respektiren, als es von dem, in den andern grossen Städten Italiens während der Saison versammelten Fremdenpublikum zu erwarten wäre. Nur ein oder zwei Male während des Winters besucht Verdi das Theater Carlo Felice und ist dann allerdings Gegenstand der allgemeinen Aufmerksamkeit. Doch bleibt seine Theilnahme ausschliesslich dem aufzuführenden Werke zugewendet, und zwar hauptsächlich dem Textbuche, welches er auf das Gewissenhafteste verfolgt, nur hier und da einen Blick auf die Bühne werfend. Es möge bei dieser Gelegenheit nicht unbemerkt bleiben, dass Verdi's Verhältniss zum dichterischen Theil seiner Opern ein weit innigeres ist, als es bei seinen unmittelbaren Vorgängern auf dem Gebiete der italienischen Oper der Fall gewesen. Sein Geschmack für die Dichtkunst bildete sich schon in früher Jugend gleichzeitig mit seinen musikalischen Fähigkeiten; nicht nur die grossen Dichter seines Vaterlandes, auch die der übrigen Nationen wurden nach und nach von ihm studirt und verstanden, vornehmlich Schiller, der ihn zur Composition der Opern »*Don Carlos*«, »*I Masnadieri*« (die Räuber) und »*Luisa Miller*« (Kabale und Liebe) anregte; Byron, dem er die Stoffe zum »*Macbeth*« und den »*Due Foscari*« entnahm; Voltaire, Victor Hugo und der jüngere Dumas (»*Alziru*«, »*Ernani*«, »*Rigoletto*« und »*Traviata*«), Calderon de la Barca und Lopez de Vega (»*Trovatore*« und »*Forza del Destino*«). Die Stoffe dieser sowie seiner übrigen Opern sind von Verdi selbst gewählt; überdies bestimmt er auch selbst den Plan der Dichtung und bezeichnet die Charaktere und Situationen aufs genaueste, so dass sein Dichter nichts weiter zu thun hat, als seinen Angaben zu folgen und das Ganze in Verse zu bringen. Die musikalische Conception geht bei ihm mit der dichterischen Arbeit Hand in Hand, und nachdem das Kunstwerk in seiner inneren Anschauung zu völliger Reife gediehen ist, macht ihm die Herstellung der Partitur so geringe Schwierigkeit, dass z. B. die Oper »*Don Carlos*«, eines der gedankenreichsten und formvollendetsten Werke, welche überhaupt für die französische Grosse Oper geschrieben sind, ihn nur während des kurzen Zeitraumes von sechs Monaten beschäftigt hat. In diesem Falle wie bei andern, die ganze Anspannung seiner geistigen Kräfte erfordernden Veranlassungen ist die Stille des Landlebens, welche ihm der Aufenthalt in Sant' Agata gewährt, dem Künstler vorzugsweise förderlich. Die nichtsweniger als romantische Natur des Ortes, die Entfernung von allen grossstädtischen Zerstreuungen, die Ruhe der Häuslichkeit, welche ihm seine zweite Gattin Giuseppina Strepponi — ehemals berühmte Sängerin, dieselbe, welche 1842 als Abigailla zum Erfolg des »Nabucco« mitgewirkt — zu bereiten ver-

standen hat: alles dies trägt dazu bei, sein Bedürfniss nach völliger Versenkung in die Welt der eigenen Gedanken zu befriedigen. Eine äusserst mässige Lebensweise, die täglichen Wasserfahrten, zu denen ein kleiner auf seinem Besitzthum befindlicher See Gelegenheit bietet und bei welchen er als geübter Ruderer selbst das Schiff regiert, geben der angestrengtesten Geistesthätigkeit das nöthige Gegengewicht; nicht minder die Beschäftigung mit der Landwirthschaft, welche V. nach der Versicherung Escudino's (des französischen Verlegers seiner Opern) in dessen »Erinnerungen an Verdi« ebensogut verstehen soll wie die Musik (?), da von Busseto bis Parma nicht ein einziges Landgut in so vortrefflichem Zustande sei, wie Sant' Agata.

Beinahe unzählbar sind die Auszeichnungen und Orden, welche V. im Verlaufe seiner künstlerischen Wirksamkeit zu Theil geworden sind. Ein italienischer Biograph des Componisten, G. Perosio, nennt in seinen »*Cenni biografici su Giuseppe Verdi*« (Verlag von Ricordi, dem Mailänder Verleger der Verdi'schen Werke) als die wichtigste seine Ernennung zum Abgeordneten des italienischen Parlamentes, welche auf Cavour's persönlichen Wunsch erfolgte und keineswegs als eine blos dem grossen Künstler erwiesene Ehre aufzufassen ist, sondern als eine Huldigung, dem Patrioten dargebracht, der in den Zeiten der schwersten nationalen Bedrängniss nicht aufgehört hatte, durch Wort und That an der äusseren und geistigen Befreiung seines Vaterlandes mitzuarbeiten.*) Aus der gleichen Ursache wurde er von der italienischen Regierung zum Senatoren des Reiches ernannt. Ferner ist er Offizier des Ordens Maurizio e Lazzaro; Ritter des Civil-Verdienst-Ordens von Savoyen (eine äusserst selten ertheilte Auszeichnung); Inhaber des Komthurkreuzes der französischen Ehrenlegion sowie des Franz-Joseph-Ordens; Gross-Offizier des Guadalupa-Ordens, dessen Insignien ihm von seinem Stifter, dem Kaiser Maximilian von Mexiko, mit einem persönlichen Schreiben zugesandt wurden; Ritter des Ordens des heiligen Stephan, den ihm der Kaiser von Russland nach der Aufführung seiner für Petersburg componirten Oper »*La forza del destino*« verliehen, endlich einer Anzahl Orden von der Königin von Spanien, dem Kaiser von Brasilien u. a. Mit ungleich grösserer Genugthuung jedoch, als auf diese äusseren Ehrenzeichen, darf Verdi auf die Huldigungen zurückblicken, die ihm als Musiker vom Publikum des Auslandes, zunächst in Frankreich, dann auch in Deutschland (vorläufig in Wien und Köln) dargebracht worden sind und die ihm beweisen konnten, dass sein Streben, die Musik seiner Nation nach längerem Darniederliegen wiederum zu Ehren zu bringen, nicht erfolglos gewesen ist. Wohl wird noch einige Zeit vergehen, bis die, namentlich bei den deutschen Tonkünstlern und Musikkritikern waltenden Vorurtheile gegen die italienische Musik völlig beseitigt sein werden, Bedenken, die sich theils gegen ihre harmonische Armuth erheben, theils gegen das Vorherrschen der Tanzrhythmen, auch in solchen Situationen, wo das deutsche Ohr dieselben am wenigsten erwartet. Allerdings ist auch Verdi als Contrapunktiker mit den deutschen Meistern der Vergangenheit sowohl wie der Gegenwart nicht zu vergleichen — wie überhaupt der Musiksinn des Italieners zur Einfachheit der harmonischen Behandlung neigt — doch leistet er reichlichen Ersatz für jenen Mangel durch tief empfundene Melodie und dramatisch wirksames Ensemble. Auch die Rhythmik der Verdi'schen Musik ist durch den nationalen Geschmack bedingt, welcher eine grössere

*) Man muss sich die während der vierziger Jahre in Italien herrschende politische Erregung vergegenwärtigen, um die Wirkung zu ermessen, welche die Freiheitshymne im ersten Finale des „Attila" (1846)

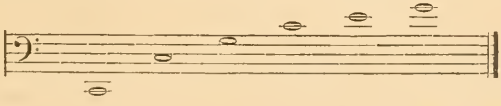
Cara Italia, già madre e reina
Di possenti, magnanimi figli, etc.

auf die Gemüther der Patrioten hervorbrachte; zugleich die Gefahr, welche sich die Autoren derart „aufreizender" Kundgebungen im Hinblick auf die Verfolgung seitens der Behörden aussetzten. Verdi hat sich durch die letztere Rücksicht hier so wenig zurückhalten lassen, wie im Jahre 1859, wo er die von Parma zum Kampfe für das Vaterland ausziehenden Freiwilligen durch ein reichliches Geldgeschenk unterstützte.

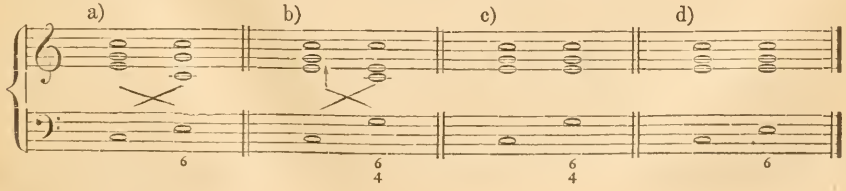
Straffheit und Fasslichkeit des Rhythmus verlangt, ohne ihn deshalb sofort, wie es das germanische Ohr thut, als Tanzmusik aufzufassen. Kann man sich aber in den deutschen Musikerkreisen entschliessen, dieser nationalen Verschiedenheit der musikalischen Organisation gebührend Rechnung zu tragen, so wird man der italienischen Musik in ihrem neuesten, durch Verdi bezeichneten Entwickelungsstadium mit grösserer Theilnahme entgegenkommen, als es bisher der Fall gewesen, und dies wahrlich nicht zum Nachtheil der deutschen Tonkunst, welche, wie die aller andern Nationen des erfrischenden und anregenden Einflusses von ausserhalb bedarf, um nicht der Einseitigkeit und dem Niedergang zu verfallen.

Verdonck, Cornelius, belgischer Tonkünstler, geboren zu Turnhout in Flandern 1564, liess sich in Antwerpen nieder, wo er am 4. Juli 1625 starb. Er lebte dort eine Zeit lang im Dienste einer Magistratsperson, des Schatzmeisters der Stadt Correille de Prun, später des Jean Charles de Cordes, Gouverneurs von Wichelen und Cerscamp. Der Letztere liess ihm gemäss seinem Ansehen, das er als Componist besass, im Kloster der Carmeliter, wo er begraben liegt, eine ehrenvolle Grabschrift setzen. Seine noch bekannten Werke sind: »*Poésies françaises de divers auteurs, mises en musique à cinq parties avec une chansons à dix*« (ibid. 1599, in 4°). »*Madrigali a* 6 *voci*« (ibid. 1603, in 4°). »*Madrigali a* 6 *voci, lib.* 2« (ibid. 1604, in 4°; zweite Ausgabe in Cöln). »*Madrigali a* 9 *voci*« (Antwerpen, 1604, in 4°). »*Magnificat,* 5 *vocum*« (Antwerpen, 1585). Auf dem Titelblatte dieses Magnificats oder wahrscheinlicher einer Sammlung von Magnificaten befand sich nach der Beschreibung von Gerber (»Tonkünstler-Lexikon«, Band 3, S. 437) sehr schön in Kupfer gestochen die Maria, von singenden und musicirenden Engeln umgeben, von denen zwei jeder eine Tafel emporhält, auf welchen die vier Singstimmen von einem vollständigen Magnificat zart, aber deutlich in Noten abgedruckt sind. Am Ende der Tenorstimme steht: »*Cornelie Verdonck. In lucem editum arctissime*« (Antverpia, 1585).

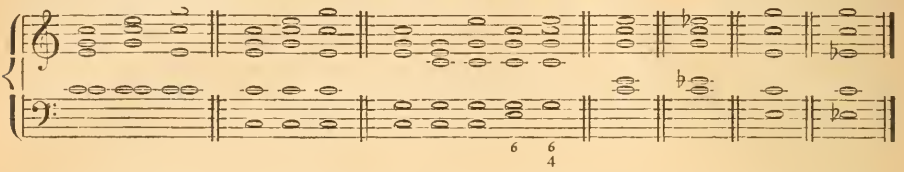
Verdoppelung, die gleichzeitige Anwendung desselben Intervalls im Einklange oder in der Octave durch zwei verschiedene Stimmen. Da der Dreiklang nur aus drei Tönen besteht, so muss schon im vierstimmigen Satz eines der drei Intervalle des Dreiklangs verdoppelt werden. Selbstverständlich lässt jedes dieser Intervalle diese Verdoppelung zu, nicht nur der Grundton und die Quint, sondern auch die Terz; die akustischen Verhältnisse aber weisen schon darauf hin, dass es zweckmässig ist, zunächst immer den Grundton und dann die Quint, die Terz aber nur in Ausnahmefällen zu verdoppeln. In den ersten sechs Verhältnissen der mitklingenden Töne erscheint die Octave drei-, die Quint zweimal, die Terz aber nur einmal:



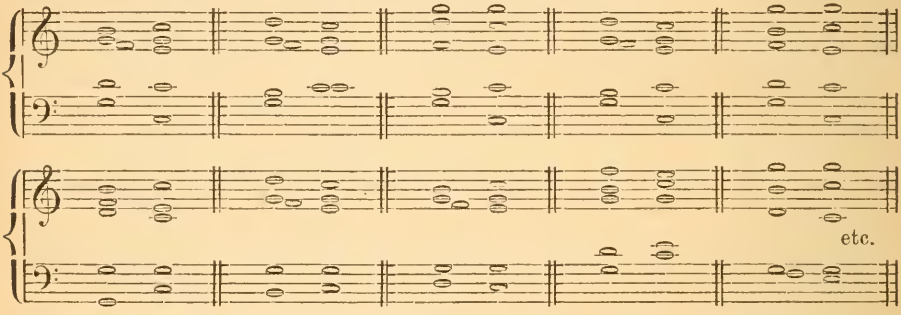
Namentlich übt die grosse Terz in der Verdoppelung keine gute Wirkung, da sie zu grell hervorsticht und Quint und Octav übertönt; die kleine Terz ist nicht so nach aussen drängend wirkungsvoll und daher eher zu verdoppeln. Dies gilt selbstverständlich auch bei den Umkehrungen des Dreiklangs. Beim Sextaccord tritt die Terz an Stelle des Grundtons in den Bass, dafür aber der Grundton in die Ober- oder Mittelstimme (a);



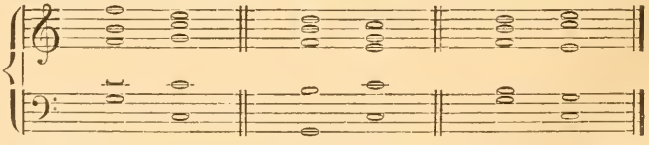
beim Quartsextaccord aber kommt die Quint in den Bass zu stehen und an ihre Stelle tritt der frühere Grundton (b). Weil indess die Quint verdoppelt werden kann, so behält sie unter Umständen ihre frühere Stellung auch noch als Mittelstimme, so dass dann der Grundton oder die Octave derselben fehlt. Die ursprüngliche Terz im Sextaccorde zu verdoppeln, als Octave vom Bass des Sextaccords, ist nur in ganz besonderen Fällen geboten und gerechtfertigt (d). Auch beim mehr als vierstimmigen Satze werden immer zuerst nur die vollkommenen Consonanzen verdoppelt: die Octave und die Quint, und dann erst die unvollkommenen: die grosse und kleine Terz:



Bei der mehrstimmigen Darstellung des Dominantseptimenaccordes können zunächst natürlich nur die Intervalle verdoppelt werden, welche eine freie Bewegung haben: die Octave und die Quint. Indess schon der vierstimmige Satz führt auch zu einer doppelten Bewegung der Terz wie der Septime, z. B. beim verminderten Dreiklang, der immer als vom Septimenaccorde abgeleitet zu betrachten ist. Die oben verzeichneten fünfstimmigen Behandlungen des Dreiklanges erfordern nachstehende Darstellungen des Dominantseptimenaccordes, wenn man sie als dessen Auflösung betrachtet:



Doch sind auch nachstehend verzeichnete freiere Auflösungen mit doppelter Terz oder doppelter Septime unter Umständen zu rechtfertigen:



Der mehr als vierstimmige Satz erfordert ferner auch eine

Verdoppelung der Stimmen. Jede der vier Normalstimmen kann selbstverständlich verdoppelt werden. Das Nächstliegende ist immer, den Sopran zu verdoppeln, also für zwei Soprane, Alt, Tenor und Bass zu schreiben. Aber auch jede andere Stimme kann verdoppelt werden, so dass Sopran, zwei Alte, Tenor und Bass den Chor bilden; oder: Sopran, Alt, zwei Tenöre und Bass; oder: Sopran, Alt, Tenor und zwei Bässe. Beim sechsstimmigen Satz muss noch eine zweite Stimme verdoppelt werden, so dass neben den zwei Sopranen zwei Alte, Tenor und Bass beschäftigt sind; oder ein Alt und zwei Tenöre und Bass u. s. w. Eine

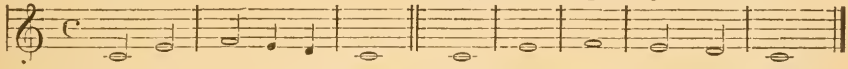
Verdoppelung der Melodien findet statt, wenn die Melodie noch durch eine oder mehrere andere Stimmen in der höheren oder tieferen Octave gleichzeitig ausgeführt wird, wie das in der Instrumentalmusik häufig der Fall ist. Hier

vereinigen sich oft Flöten und Oboen und Clarinetten, um die Melodie in Octaven auszuführen; ebenso erste und zweite Geige; Geige und Cello u. s. w. Im Gesange ist eine solche Melodieverdoppelung weniger zu rathen, weil die Menschenstimmen ihr eigenes Tonvermögen haben, mit dem jede selbständig eingreift in den Kunstorganismus. Einzelne Instrumente bringen indess nur ihr Klangvermögen als neue Mittel der Darstellung hinzu, das sie dann in den betreffenden Tonlagen am entsprechendsten entfalten, und deshalb ist es gerechtfertigt, einzelne in Octaven zu führen.

Verengerung des Themas bei der Fuge entsteht, wenn ein oder mehrere Intervalle durch kleinere ersetzt werden, wonach z. B. der Quintenschritt des Führers im Geführten zu einem Quartenschritt verengt wird, was, wie im Artikel Quintenfuge nachgewiesen ist, manchmal nothwendig wird. (S. den Artikel.)

Vergrösserung *(per augmentationem)* heisst die rhythmische Veränderung eines Themas, nach welcher der Zeitwerth jedes Tones verdoppelt wird:

Thema. Vergrösserung *(per augmentationem)*.



Auch Canons in der Vergrösserung sind geschrieben worden, bei denen die nachfolgende Stimme die ursprüngliche Melodie in Noten von doppelt so langem Werth nachsingt.

Verhältniss der Intervalle, s. Intervall.

Verheyen, Pierre, belgischer Componist, wurde zu Gent 1750 als der Sohn eines Sängers an der Kirche St. Bavon geboren. Von Leonard Boutmy, damals in Gent lebend, erhielt er den ersten Musikunterricht. Er ging dann nach Mastrich, um sich für die Universität vorzubereiten; hier jedoch schon machte seine Neigung zur Musik den beabsichtigten anderen Studien Concurrenz. Als er nach Gent zurückgekehrt war, wendete er sich ganz der Musik zu und wurde, im Besitze einer schönen Stimme, als erster Tenorsänger der Kathedrale zu Brügge angestellt. Gleichzeitig machte er seine ersten Compositionsversuche, die in Psalmen und Messen bestanden. Der geringe Gehalt, den er zu Brügge erhielt, veranlasste ihn, es mit dem Theater zu versuchen und er erhielt, nachdem er einige Reisen durch Flandern, Nord-Frankreich und Holland gemacht, in Brüssel durch Witzthumb eine Anstellung am Theater daselbst. Hier betrieb er noch ernstlich Studien in der Composition bei Witzthumb, die er beim Kirchenkapellmeister Krafft in Gent, als er hierher zurückkehrte, noch fortsetzte. Der Letztere hatte ihm bei dem Kirchenchor der Kathedrale die Stelle eines Solotenors verschafft, die er 1786 einnahm. Auch führte er den Titel eines Compositeurs des Fürsten Lobkowitz, Bischofs zu Gent. Um diese Zeit verheiratete sich V. und übernahm eine Orchesterdirigentenstelle in Mastrich, kehrte jedoch 1790 nach Gent zurück und nahm dort eine Stelle als Kapellmeister an der Kirche Sainte-Pharaïlde an. Ruhe war ihm aber nicht beschieden, denn nach dem Einmarsch der französischen Armee in Belgien wurden die Kirchen geschlossen. Er liess sich nun vom Strome der revolutionären Bewegung fortreissen, wurde Organist an »*Du Temple de la Raison*«, componirte die Hymne »*à l'Etre suprême*« und liess sie unter seiner Leitung ausführen. Etwas später übernahm er eine geringe Stellung in dem Generaldepartement der Schelde, entfaltete aber von jetzt an eine desto bedeutendere Thätigkeit als Componist. Die flämische komische Oper »*De Jaghtparty van Hendrick IV.*«, die französische komische Oper »*Le jardin d'amour*« und mehraktige Pantomimen entstanden in dieser Zeit und wurden auch in Gent aufgeführt. Noch gehören fünf Streichquartette und nahezu fünfzig Romanzen, von denen sechs in einem Heft gedruckt erschienen, in diese Periode. Inzwischen waren die Kirchen wieder geöffnet worden und V. wendete sich vom Theater wieder der Kirche zu, für deren Dienst er eine grosse Reihe von Werken

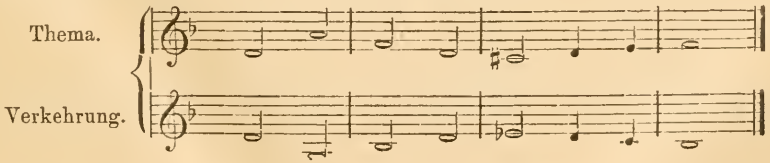
schrieb. Als eins der besten unter diesen wird ein *Requiem* gerühmt, welches er im Auftrage der Akademie der schönen Künste in Gent schrieb, bestimmt für die Trauerfeier zum Gedächtniss Joseph Haydn's, welche diese Akademie 1810 veranstaltete. 1816 erhielten Suremont in Antwerpen und Verheyen den ersten Preis, welchen eben diese Gesellschaft für eine Composition »Die Schlacht von Waterloo« ausgesetzt hatte. Man zählt ausser diesen zu den Werken Verheyen's noch: fünfzehn Messen mit grossem Orchester, zwölf Messen mit Orgel und kleinem Orchester, sechs *Laudate pueri*, vier *Dixit*, drei *Confitebor*, zwei *Beatus vir*, drei *Te deum*, vier *Audite coeli*, eine Anzahl Lamentationen, *Salve Regina*, *Alma Regina coeli*, *Ave Regina*, ein *Stabat mater*, *Vexilla regis*, *Sanctae Crucis*, mehrere Messen im *Falso bordone*, das Oratorium »Der Tod Christi« u. a. Trotz dieser seiner Thätigkeit war er von den Sorgen des Lebens hart heimgesucht, die besonders im Alter schwer auf ihm lastete, als in seiner unsicheren Lebenslage die Sorge um die Zukunft seiner Kinder noch hinzukam. Die »*Société des beaux-arts*«, welche schon in seinen letzten Lebensjahren fast seine einzige Hülfe war, übernahm es auch bei seinem Tode, der am 11. Januar 1819 erfolgte, ihm in der Kirche Saint-Jacques eine ehrenvolle Trauerfeierlichkeit zu veranstalten.

Verhöfstad, berühmter niederländischer Orgelbauer zu Anfang des 18. Jahrhunderts; von ihm sind Werke zu Edam, Kuylenburg und Nimwegen gebaut worden.

Verhulst, Johannes Josephus Herman, wurde am 19. März 1816 im Haag geboren. Seine Eltern waren einfache, unbemittelte Leute, die für seine Ausbildung wenig thun konnten. Seine schöne Stimme verschaffte ihm einen Platz als Chorknabe in der katholischen Kirche und in Folge dessen erhielt er den ersten Musikunterricht. Nachdem er später Gehülfe in der allgemein bekannten Musikalienhandlung Weygand & Co. geworden war, wurde man auf sein Talent aufmerksam und rieth ihm, sich der Musik zu widmen. Gerade damals, 1827, war die königl. Musikschule errichtet worden und S. gehörte zu den ersten, welche diese Anstalt besuchten. Unter Leitung des Direktors J. H. Lübeck studirte Verhulst die Violine und die Theorie der Musik und zeigte sich sehr gelehrig und von leichter musikalischer Auffassung. Seine ersten Compositionen, die Aufmerksamkeit erregten, waren ein »*O Salutaris*« für Männerstimmen und ein »*Tantum ergo*«. Im Jahre 1836 studirte er unter Leitung des talentvollen Charles Hanssens, eines Belgiers von Geburt, der in dieser Zeit die französische Oper im Haag dirigirte, und componirte mehrere Sachen für Orchester, wie eine Ouvertüre in *H-moll*, die, gleich mehreren seiner Werke, auf Kosten der Niederländischen »Gesellschaft zur Beförderung der Tonkunst« gedruckt und herausgegeben wurden. Der König Wilhelm II., auf Verhulst aufmerksam gemacht, gewährte ihm dann die Mittel, sich im Auslande weiter zu vervollkommnen und Verhulst glaubte dazu Paris aufsuchen zu müssen. Er begab sich im Jahre 1837 dorthin, fand aber dort so wenig Entgegenkommen, dass er alsbald wieder zurückkehren wollte, aber auf den Rath seiner Eltern und da sein Stipendium nur für einen Aufenthalt im Auslande bestimmt war, ging er nach Leipzig, wo ihn Mendelssohn sehr freundlich empfing und ihn zu rüstigem Weiterstreben aufmunterte. Verhulst schrieb jetzt verschiedene grössere Werke (Streichquartette, eine Sinfonie in *E-moll*, Psalm 145 für gemischten Chor, Soli und Orchester, verschiedene Messen und Hymnen u. s. w.), die alle ganz und gar im Stile Mendelssohn's geschrieben sind. Im selben Jahre seiner Ankunft in Leipzig (er traf dort am 12. Januar 1838 ein) erwählte man ihn zum Direktor der »Euterpe« und er hielt diese Stelle inne bis 1842. Während dieser Zeit bereiste er Deutschland und machte viele Bekanntschaften, wovon die mit Robert Schumann wohl die schwerwiegendste für ihn war, indem ein freundschaftliches Verhältniss daraus entstand, das bis zum Tode des grossen Meisters dauerte. Im Jahre 1842 begab er sich zum Besuch nach Holland. Der König empfing seinen Schützling sehr gnädig, liess in einem Hofconcerte

sich Verhulst's Compositionen vorspielen und -singen und war so zufrieden, dass er ihn zum Ritter des Niederländischen Löwen-Ordens (der bedeutendste, der in den Niederlanden besteht) und zum Hofmusikdirektor ernannte. Sei es, dass Verhulst meinte, in dieser Stellung neben seinem Gehalt auch eine Beschäftigung zu haben, oder wünschte er seine Kräfte und Talente seinem Vaterlande zu widmen — genug, er gab seine Stellung in Leipzig auf und liess sich im Haag nieder. Hier im Umgange mit den vielen bedeutenden Malern, die in der Residenz wohnten (der verstorbene König Wilhelm II. protegirte namentlich vorzugsweise die Maler) verlebte Verhulst eine glückliche Zeit, dische Sprache auch als musikalisch sehr sangbar, zur Anerkennung zu verhelfen indem er nur für seine Kunst leben konnte. Er fasste die Idee, der niederländ- und componirte eine grosse Zahl Lieder, Männerchöre, Duette, gemischte Chöre, Cantaten, Kirchenmusiken u. s. w., fand aber trotzdem bei seinen Landsleuten kein sehr geneigtes Ohr, da man (und es ist leider jetzt noch so) lieber Französisch oder Deutsch, als Niederländisch singt. Auch mag zu der geringen Verbreitung seiner meistens bei niederländischen Verlegern erschienenen Werke viel beigetragen haben, dass er wenig praktisch für die Stimmen und schwer ausführbare Begleitungen schreibt. Es sind daher nur einzelne Lieder, einige Männerchöre, verschiedene Messen und vorzugsweise ein schönes Requiem, sämmtlich für Männerstimmen, da in den Niederlanden keine Frauen in der katholischen Kirche mitsingen dürfen, die seinen Namen als Componisten allgemeiner bekannt gemacht haben. Dass er aber im ganzen Lande (und sogar in dem benachbarten Belgien und einem Theil Deutschlands) Berühmtheit erlangte, vrdankt er seiner ausserordentlichen Begabung als Dirigent. In dieser Beziehung waren namentlich in den Jahren 1845 — 1865 nur wenige zu finden, die neben ihn gestellt werden konnten. Von ihm zu hören, wie er die Beethoven'schen Sinfonien einstudirte mit einem tüchtigen Orchester, war eine Lust und äusserst belehrend. Ebenso kamen Oratorien von Händel, Mendelssohn und grössere Gesangscompositionen von Schumann und Gade unter seiner Leitung zur vollsten, besten Geltung. Er leitete denn auch die grossen Musikfeste der Maatschappij, und seine Glanzleistung war wohl im Jahre 1855 die Aufführung von Beethoven's neunter Sinfonie bei der Jubelfeier in Rotterdam. Verhulst hat öfters seinen Wohnsitz geändert. Nachdem er längere Zeit im Haag gewohnt hatte, liess er sich als Direktor des Gesangvereins und der Abonnement-Concerte in Rotterdam nieder. Diese Stelle gab er später wieder auf und lebte ruhig im Haag, bis Lübeck Platz für ihn machte als Direktor der Abonnement-Concerte »Diligentia« im Haag. Inzwischen wusste man ihn in Amsterdam als Direktor der Concerte von der »Maatschappij«, von Felix Meritis, des Pensionsfonds »Cäcilia« und des Gesangvereins zu gewinnen. Er wohnt jetzt schon seit zwölf Jahren dort, kommt aber immer noch nach Haag herüber, um »Diligentia-Concerte« zu dirigiren. Er ist mit der Schwester des berühmten Malers Rochussen verheiratet und hat mehrere Kinder, von denen eine Tochter, die sich der Musik gewidmet, eine gute Pianistin zu werden verspricht.

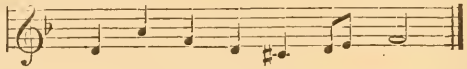
Verkehrung heisst die Behandlung eines Themas, durch welche jeder aufwärts gehende Schritt in einen abwärts gehenden, und umgekehrt jedes aufsteigende Intervall in ein absteigendes verwandelt wird:



Die aufsteigende Quinte des ursprünglichen Themas wird hier in der Verkehrung zu einer absteigenden, die dann im Thema absteigende Terz wird zu

einer aufsteigenden in der Verkehrung; das Thema geht dann noch eine Terz abwärts, folglich steigt die Verkehrung eine Terz aufwärts und da das Thema nun einen Halbton abwärts geht, steigt die Verkehrung einen Halbton aufwärts; dann steigt das Thema stufenweis auf und dem entsprechend geht es in der Verkehrung stufenweis abwärts. Aus der entsprechenden Verwendung dieser Weise, das Thema neu zu gestalten, erwachsen natürlich den Meistern neue Mittel für feine Charakteristik bei doch eng und streng geschlossener Form und dass es selbst in den freiesten Instrumentalformen zu verwenden ist, das haben unsere gottbegnadetsten Meister wie Beethoven an vielen Stellen ihrer höchsten Kunstwerke gezeigt.

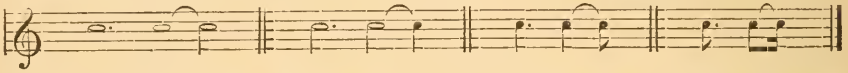
Verkleinerung *(per diminutionem)* heisst die rhythmische Veränderung eines Themas, durch welche der Zeitwerth jedes Tones auf die Hälfte reducirt wird: das oben verzeichnete Thema würde in der Verkleinerung so erscheinen:



Auch Canons in der Verkleinerung sind geschrieben worden, bei denen die Risposta die Proposta in um die Hälfte verkürzten Tönen wiederholt.

Verlängerung, s. v. a. Vergrösserung (s. d.).

Verlängerungszeichen sind der Punkt nach der Note oder einer Pause der diese um die Hälfte ihres ursprünglichen Werthes verlängert:



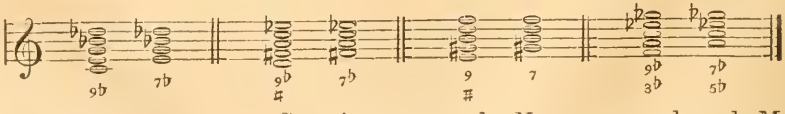
und der Bindebogen, der, wie oben gleich angedeutet ist, ganz dieselben Dienste verrichtet. Der Halter 𝄐 — die Fermate — verlängert den so bezeichneten Ton oder die Pause beliebig.

Vermiedene Cadenz, s. v. a. Trugschluss (s. d.).

Vermigli, Petrus, auch Petrus Martyr genannt, wurde zu Florenz am 8. Septbr. 1500 geboren. Er erhielt eine gelehrte Erziehung und wurde zu Fiesole Augustinermönch. In seinem Kloster ergab er sich den eifrigsten theologischen Studien und trat später zur protestantischen Kirche über. Er galt schon in Italien für einen vorzüglichen Prediger, ebenso in Zürich, Basel und Strassburg, wohin er sich begab. In der letzten Stadt verheiratete er sich und folgte einem Ruf als theologischer Professor nach Oxford, kehrte aber unter der Regierung der katholischen Königin Maria nach Zürich zurück, wo er ebenfalls einen Lehrstuhl einnahm. Dort starb er am 12. November 1562. Zu den Werken dieses Gelehrten gehört »*Locum communium theologicorum*«, nach seinem Tode in Basel 1580—1583 in drei Foliobänden veröffentlicht. Im ersten Theil S. 675 behandelt er »*De musica et carminibus*«.

Vermindert (*deficiens*) heissen diejenigen Intervalle, die um einen Halbton kleiner sind als die vollkommen reinen und kleinen Intervalle. Sie entstehen demnach dadurch, dass das untere Glied um einen Halbton erhöht oder das obere um einen Halbton vertieft wird. Die reine Quint *c—g* wird durch Erhöhung des *c* in *cis* zur verminderten *cis—g* und durch Erniedrigung des oberen *g* in *ges* zu *c—ges* (s. Intervall).

Verminderter Septimenaccord heisst der, vom kleinen Nonenaccord abgeleitete, aus drei kleinen Terzen bestehende Septimenaccord. Er entsteht dadurch, dass dem kleinen Nonenaccord der Grundton entzogen wird:



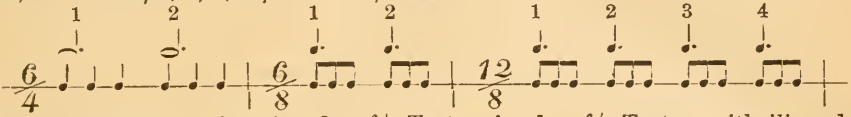
Alles Weitere siehe unter Septimenaccord, Nonenaccord und Mehrdeutigkeit.

Verminderung, s. Diminutio.

Vermischte Bewegung heisst die gleichzeitige Fortschreitung der einzelnen Stimmen in verschiedener Richtung, in Gegen- und Seitenbewegung oder in direkter Bewegung und Gegenbewegung u. s. w.; s. Bewegung.

Vermischter Contrapunkt — *contrapunctus mixtus* — heisst der Contrapunkt, wenn er verschiedene Notengattungen aufwendet.

Vermischte Tactarten heissen die aus zwei- und viergliederigen Tacten zusammengesetzten Tactarten, bei denen aber die Tactglieder durch drei getheilt sind, wie der $^{6}/_{4}$-, $^{6}/_{8}$-, $^{12}/_{8}$- und $^{12}/_{16}$-Tact.



Wie dies Schema zeigt, ist der $^{6}/_{4}$-Tact wie der $^{6}/_{8}$-Tact zweitheilig; der $^{12}/_{8}$-Tact aber eben so viertheilig; sie gehören also sämmtlich zu den geraden Tactarten, aber jedes Glied ist durch die Drei, also ungerade getheilt.

Vermont, Pierre, auch Vermond, französischer Musiker, der zur Zeit der Regierung Franz I. lebte und als Sänger zu dessen Kapelle gehörte. Rabelais im Prolog zum zweiten Buche seines Pantagruel zählt ihn zu den berühmten Musikern. Nachforschungen von Fétis ergaben, dass er 1547 Kaplan-Sänger des Königs war. Es befinden sich von seinen Werken in: »*Liber primus quinque et viginti musicales quatuor vocum motetos complectitur*« (Paris, P. Attaignant, 1534) zwei Motetten von Vermont; ferner: im vierten Buche derselben Sammlung eine Motette unter dem Namen »*Vermont primus*«; im siebenten Buche die Motette »*Virgo flagellatur*« für vier Stimmen; im neunten »*Ave mater*« für vier Stimmen und im elften »*Recordare Domini*« für fünf Stimmen.

Vermooten, Wilhelm, niederländischer Musiker, geboren zu Harlem in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, war als Sänger an der Hauptkirche daselbst angestellt und lebte dort noch 1771. Die Melodien zu den geistlichen Gedichten von Mater rühren von Vermooten her. Der Titel lautet: »*Govert van Mater's Kruisgezangen op het Lijden van onzen Heiland Jesus Christus, met zangkunst verryckt door etc.*« (Harlem, Hulkenroy, 1759, in 4°, dritte Auflage). Sodann hat er in Gemeinschaft mit seinem Collegen und Landsmann Karl Kauwenberg die Weihnachtsgesänge von Joh. van Elsland in Musik gesetzt, welche unter dem Titel erschienen: »*Dankbaare naagedachten en Geboorte Gezangen; op de blyde en Heilryke verschyninge van 't licht der Genaade, Jezus Christus; of de Geboorte van onzen Heiland en Zaligmaker tot Bethleem etc.*« (Harlem, Hulkenroy, in 4°, vierte Ausgabe). Ferner die Gesänge, allegorische und Liebeslieder, von Wilhelm Hess von Vermooten für Sopran, Tenor und *Bass continuo* in Musik gesetzt: »*Zinspeelende Liefdens Gezangen etc.*« (Harlem, Isaak Van Hulkenroy, in 4°).

Vernier, Jean Amé, Harfenvirtuos, geboren zu Paris am 16. Aug. 1769, wurde vom vierten Jahre an im Violinspiel und vom siebenten im Harfenspiel unterrichtet. Sein Vater war Meister auf der sechssaitigen Mandoline, Harfenspieler und Lehrer für dies Instrument. Elf Jahre alt spielte er im *Concert spirituel* ein Violinconcert mit Erfolg und 1787 eine Sonate für die Harfe seiner eignen Composition. Er wurde 1795 Harfenist am Theater Feydeau und 1813 an der Grossen Oper. 1838 trat er in den Ruhestand. Von seinen Compositionen sind zu nennen: »Sonaten für Harfe und Violine«, op. 5 (Paris, Cousineau; op. 10 Paris, Gaveaux; op. 13, 16 Paris, Nadermann). *Sonates pour harpe seule*«, op. 1, 4, 18, 28, 32, 34, 42, 51 (Paris, Gavant, Nadermann, Janet). »*Quatuor pour harpe, piano, hautbois et cor*« (Paris, Janet). »*Duos pour harpe et piano*«, op. 19, 23, 48, 53 und »*Dous pour deux harpes*«, op. 21, 30 (Paris, Nadermann). Fantasien, variirte Arien, Präludien, Rondos u. a. sämmtlich in Paris erschienen. 1782 wurde auch eine zweiaktige Oper »*La jolie Gouvernante*« von Vernier gegeben.

Vernizzi, Ottaviano, Organist der Kirche San Petrone zu Bologna im

Anfange des 17. Jahrhunderts, daselbst 1580 geboren. Bekannt von seinen Arbeiten sind: »*Armonia ecclesiastica ossia Motetti a due, tre et quattro voci*« op. 2 (in Venetia, appresso Aless. Vincenti, 1604, in 4°). »*Angelici concentus seu Motecti* 2, 3 *et* 4 *vocum*«. op. 3 (ibid. 1611, in 4°, eine andere Ausgabe 1631, in 4°). »*Coelestis applausus seu Mottecti pluv. vocum*«, op. 4 (ibid. 1648, in 4°). Ein Intermezzo, welches 1623 in Bologna aufgeführt wurde: »*Intermezzi della coronazione di Apollo per Dafne convertita in lauro.*

Verocaj, Giovanni, Violinist, Italiener von Geburt, kam 1727 mit einer Operngesellschaft nach Breslau und von da nach Dresden an die Hofkapelle. Von hier aus ging er mit einigen andern Künstlern in den Dienst der Kaiserin Anna von Russland nach Moskau und bald darauf nach Petersburg. Er heiratete hier eine Sängerin, die Tochter des Componisten Keiser (s. d. Art.) und übernahm, nachdem er in Hamburg gewohnt, die Concertmeisterstelle in Braunschweig. Dort wurde 1743 seine zweiaktige Oper »Demofoonte und Cato in Utica« aufgeführt. Gedruckt ist nur ein Trio für zwei Violinen und Bass, genannt »Musikalisches Labyrinth«.

Véron, Pierre André, Lautenmacher zu Paris zur Zeit der letzten Regierungsjahre Louis XIII., lieferte Violinen, welche noch im Anfang des 19. Jahrhunderts gesucht waren. Er war ein Zeitgenosse Rocquay's und Pierret's.

Verovio, Michel Angelo, genannt Michel Angelo del Violino, lebte im Anfang des 17. Jahrhunderts im Ruf eines der grössten Violinisten seiner Zeit. Pietro della Valle ist des Lobes voll (»*Discorso della musica dell' età nostra*«, im Band II, S. 254 der Werke des Giov. Battista Doni); desgleichen Arteaga (»*Le Revoluzione del Teatro musicale italiano*«, Band I, p. 345).

Verrillon, ein sehr einfach construirtes Schlaginstrument, richtiger Spielzeug, das besonders im Anfang des vorigen Jahrhunderts beliebt war, aber keine Kunstbedeutung beanspruchen darf. Es bestand aus einer Reihe tonleitermässig abgestimmter und zu diesem Behufe theilweise mit Wasser gefüllter Trinkgläser (gewöhnlich 8—9 Stück), die auf einem mit Tuch überzogenen Tische in flachen Vertiefungen standen und mit Korkhämmern angeschlagen wurden. Auf diesem Gläserspiel hat es zu Mattheson's Zeit (s. dessen »*Crit. mus.*«, II, 96) sogar Virtuosen gegeben, wie z. B. C. G. Helmond, der um 1730 Solosätze und Concerte mit vollständiger Begleitung darauf vortrug. — Von diesem Schlaginstrument ist wohl zu unterscheiden das Gläserspiel der Art, dass mit angefeuchteten Fingern am Rande solcher Trinkgläser hin und her gerieben oder auch mit dem Fiedelbogen am Rande der Glascylinder gestrichen wurde und wodurch ein Tonspiel erzeugt ward. Letzteres, nervös machende Tonwerkzeug gehört unter die Curiositäten der Streichinstrumente. Ein solches wurde 1790 vom Akustiker Chladni erfunden und von ihm Euphon (s. d.) genannt.

Verrimst, Victor Frédéric, Contrabassist, geboren zu Paris am 29. November 1825, Schüler des dortigen Conservatoriums, gehörte der Kapelle der Opera comique, später der Grossen Oper und der Privatkapelle Napoleon III. an. Gleichzeitig war er Kapellmeister der Kirche Saint Thomas d'Aquin, nachdem an der Kirche Saint Bernard. Ausser mehreren Claviercompositionen und »*Grande fantaisie pour trombone et orchestre*«, op. 3, sind von seinen Compositionen im Druck erschienen: »*Inviolata*«, vierstimmig, op. 4; »*Ave verum*«, vierstimmig, op. 5; »*O Salutaris*«, für eine Tenorstimme, op. 6; »*Ave Maria*«, »*Regina Coeli*«, »*Salve Regina*«, »*Tota pulchra*«, op. 7, sämmtlich in Paris bei Richault. »*Messe brève a trois voix egales*«, op. 15; »*Messe solenelle a trois voix*«, op. 16 (Paris, Lebeau); »*Messe de Requiem*«, op. 17 (Paris, Richault).

Verroust, Louis Stanislaus Xavier, Hoboen-Virtuos von vielem Talent, geboren zu Hazebruck am 10. Mai 1814, erhielt von seinem Vater, der Musiker war, den ersten Unterricht und machte sich schon im Kirchenchor, in den er eintrat, als kleiner Solist bemerkbar. Er lernte mit vieler Leichtigkeit die Violine spielen, Flöte, Hoboe und Englisch Horn blasen. 1831 trat er ins

Pariser Conservatorium und bildete sich dort weiter. Als Hoboenbläser (unter Leitung von Vogt) erhielt er die beiden ersten Preise, während er im Theater des Palais Royal als Violinist angestellt war. Als Hoboist wirkte er am Theater Saint Martin, wurde sodann Lehrer an der Militär-Musikschule, wo er ausgezeichnete Schüler bildete. Nachdem er nach dem Tode von Brod als erster Hoboenbläser der Grossen Oper angestellt wurde, erhielt er auch 1853 nach dem Rücktritt seines Lehrers Vogt dessen Stelle als Professor am Conservatorium. Man rühmt die ungemeine Delicatesse und Grazie, die seinem Vortrage eigen gewesen. Die Compositionen, an die sechzig Werke für Hoboe, zwar nur in Fantasien und Variationen von Opernthemen bestehend, besitzen dieselben Eigenschaften und zeichnen sich durch Geschmack und Eleganz vor vielen dieser Art aus. Sie sind sämmtlich zu Paris bei Richault, Brandus, Mayaud und Schonenberg im Druck erschienen. Verroust fasste später zuviel Vorliebe für den Genuss des Weines, so dass er körperlich und geistig von Stufe zu Stufe zurückschritt und nach völliger Entnervung am 5. April 1863 in seiner Vaterstadt starb.

Verrückung, s. Rückung, Rhythmische Rückung, Syncope.

Verryth, Giovanni Battiste, Organist zu Rotterdam um die Mitte des 17. Jahrhunderts, von dessen musikalischen Compositionen noch bekannt sind: »*Flammae divinae, binis, ternisque vocibus concinendae cum basso generali ad organum*« (Antwerpen, 1649, in 4°). Der Katalog des Königs João IV. von Portugal nennt zwei Werke: »*Canzoni amorosi a* 3«, Lib. I. »*Canzoni amorosi a* 4«, Lib. II.

Verschiebung am Flügel heisst diejenige Vorrichtung, mittelst welcher die Claviatur von links nach rechts bewegt wird, so dass die Hämmer beim Anschlag eine Saite weniger treffen können, wodurch ein dünnerer, sanfterer Klang erzeugt wird. Der Eintritt dieser Klang-Nuance (d. h. Niedertreten des dafür angebrachten Pedals) wird durch: *una corda* bezeichnet; die Wiederherstellung des gewöhnlichen Klanges von allen 3 Saiten jedes Tones, also das Loslassen eines Pedals wird durch *tutte corde* oder a *tre corde* gemeldet.

Verschlucken, Bezeichnung für die unvollständige, incorrecte Ausführung gewisser Stellen, durch welche mehrere Töne unausgeführt bleiben.

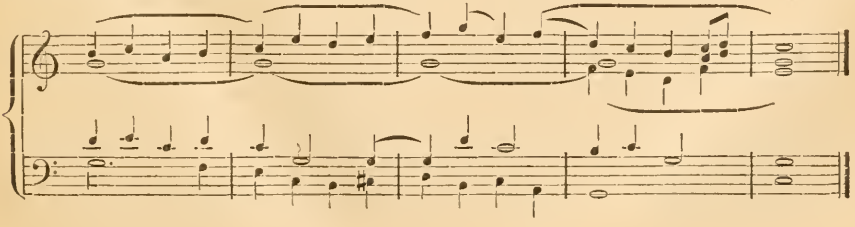
Versett, *Versetto*, eigentlich Strophe, Absatz. In der katholischen Liturgie versteht man darunter Zwischenspiele für die Orgel, welche die vom Chor nicht gesungenen Hymnenstrophen, Psalmverse und Antiphonien zu ersetzen haben. Diese freien kurzen Orgelsätze erfordern wenig Kunst, da man auf einen Choral *(cantus firmus)* nicht Rücksicht zu nehmen hat. Sie wurden besonders im 18. Jahrhundert cultivirt und haben solche componirt: Muffat, Eberlin, Abt Vogler, Albrechtsberger u. A.

Versetzte Accorde, s. Verwechslung.

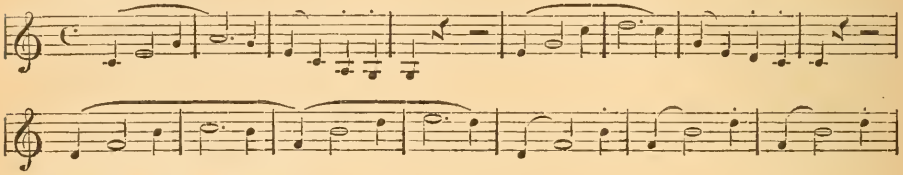
Versetzte Tonarten, *Toni ficti*, *Toni trasportati*, hiessen im System der Octavgattungen die Versetzung einer derselben nach anderen Tönen, ohne Aenderung der Intervallenverhältnisse mit Anwendung der Versetzungszeichen, s. Tonarten.

Versetzte Tonleitern, s. Transposition.

Versetzter Orgelpunkt heisst der Orgelpunkt, wenn der ausgehaltene Ton nicht im Bass, sondern in einer andern Stimme fortklingt, während die übrigen Stimmen weitergehen:



Versetzung heisst die stufenweis auf- oder abwärts erfolgende Wiederholung einer melodischen Figur. Sie unterscheidet sich von der Transposition wesentlich dadurch, dass die Intervallenverhältnisse bei der Versetzung verändert werden, weil sie ohne Anwendung der Versetzungszeichen erfolgt. Bei der Transposition werden die Intervalle dagegen ganz genau nachgeahmt, so dass die Versetzungszeichen nothwendig werden. Der Missbrauch solcher Versetzungen als Sequenz und Progression oder Schusterflecke (s. d. Art.) ist sehr verpönt; doch sind sie für die künstlerische Gestaltung unerlässlich und die grössten Meister wie Bach und Beethoven machen in unzähligen Fällen davon Gebrauch; eins der grössten und bedeutendsten Themen der gewaltigsten Ouverturen Beethoven's, das erste der grossen Leonoren-Ouverture:



mag als Beleg hier stehen.

Versetzung der Stimmen, im doppelten Contrapunkt das Verfahren, nach welchem die Stimmen vertauscht werden, so dass in demselben Tonstück die Ober- zur Unter- oder Mittelstimme wird und umgekehrt, und nach welchem auch in besonderen Fällen die Stimmen ihre Melodie nach andern Intervallen als der Octave übertragen (s. Umkehrung und Vierdoppelter Contrapunkt).

Versetzungszeichen heissen alle Zeichen, deren man sich bedient, um die Erhöhung oder Vertiefung eines ursprünglichen Tons, oder auch den Wiederruf dieser Veränderungen anzuzeigen. Es sind bekanntlich das Kreuz ♯, auch das gegitterte ♭, *B cancellatum* genannt, *Diesis*, *Dièse*, welches anzeigt, dass der Ton, vor dem es steht, um eine Halbstufe erhöht werden soll; das ♭, *Be rotundum*, franz. *Bemoll*, welches den Ton um eine Halbstufe erniedrigt, und das Auflösungs- oder Wiederrufungszeichen ♮, *Bequadratum*, *Becarre*, welches jene Veränderung wiederruft und die ursprüngliche Tonhöhe wieder herstellt. Alle drei Zeichen können verdoppelt werden, so dass sie den Ton doppelt erhöhen oder vertiefen, also um eine Ganzstufe, wodurch dann auch ein verdoppeltes Wiederrufungszeichen nothwendig wird, wenn unmittelbar darauf wieder die ursprüngliche Tonhöhe gemeint ist. Die doppelte Erhöhung wird durch ein einfaches × (hier Doppelkreuz genannt) angezeigt, die zweifache Erniedrigung durch ein Doppel-*Be*: ♭♭ und die Wiederherstellung der ursprünglichen Tonhöhe in beiden Fällen durch ein doppeltes Wiederrufungszeichen ♮♮. Wesentlich (franz. *Signes*, engl. *Signaturs*) heissen die Versetzungszeichen, welche durch die Tonart bedingt sind, wie *fis*, *cis* und *gis* in der *A-dur-* oder *Fis-moll*-Tonart, oder *b*, *es*, *as*, *des* in der *As-dur-* oder *F-moll*-Tonart; unwesentlich oder zufällig (franz. *Signes accidentales*, engl. *Accidentales*) die, welche im Verlauf eines Tonstücks vorübergehend nothwendig werden.

Versfüsse heissen in der sprachlichen Metrik die kleinsten, aus einer bestimmten Folge von Längen und Kürzen dargestellten rhythmischen Glieder. Die Zusammenstellung solcher Versfüsse setzt voraus, dass Werth und Bedeutung der sie bildenden Silben vorher bestimmt wird. Diese Bestimmung erfolgt bekanntlich bei verschiedenen Sprachen auf verschiedene Weise. Die Griechen haben ihre Silben streng nach ihren Buchstaben, nach der Dauer, der natürlichen Länge, wie nach der Zahl der mit einem kurzen Vocal verbundenen Consonanten gemessen. Sie unterschieden nach der Zeit, die man zur Aussprache bedurfte, lange und kurze Silben und mittelzeitige, die je nach Umständen lang oder kurz sein konnten. Das Maass der Kürze (*Mora* = Zeit, Zeittheilchen) wurde die Grundeinheit der Silbenmessung, eine lange Silbe erhielt den Zeitwerth von zwei kurzen. Das Zeichen für die Länge ist ein

Querstrich (— *linea*), das für die Kürze ein nach oben geöffneter Halbkreis (⏑ *virgula*), für die Mittelzeitigkeit der Silbe die Vereinigung beider Zeichen (⏑̄). In derselben Weise ist auch bei der lateinischen Sprache das Maass, die Quantität der Silben bestimmend für die Prosodie geworden. Beide Sprachen und deren Rhythmus sind demnach quantitirend. Anders ist es bei der deutschen Sprache. Hier ist, wie schon erwähnt, der innere Gehalt, die Qualität der Silben, der Ton oder Accent massgebend; die deutsche Sprache ist daher eine accentuirende Sprache, mit accentuirendem Rhythmus, und wir unterscheiden accentuirte (betonte) und accentlose (unbetonte) Silben und mittelzeitige, die nach Umständen betont oder tonlos sein können. Dabei haben wir in der deutschen Sprache die alten Bezeichnungen beibehalten und bilden, wie die Griechen und Römer, aus kurzen und langen, aus betonten und tonlosen Silben poetische Tacte: Füsse, Versfüsse oder Versglieder genannt, so dass jeder deutsche Vers aus Hebung und Senkung besteht. Die einfachste Form unserer rhythmischen Sprache ist demnach diejenige, bei welcher der Versfuss aus einer stärker oder schwächer betonten Silbe besteht; zum Versfuss werden die so verbundenen Silben natürlich erst dann, wenn sie in dieser Ordnung wiederholt und so zur Verszeile erweitert werden, deren Verknüpfung unter sich dann die Strophe, das strophische Versgefüge ergiebt.

Den Namen Fuss (*πούς*) wählten die Griechen, von denen diese Bezeichnung herstammt, weil ihre Poesie sich aus den Chorreigen, die sie bei den religiösen Festen ausführten, entwickelte. Wie diese sich nach bestimmten Schritten regelten, so regelten sie auch die Worte zu entsprechenden Sprachformen. Die Zahl der einheitlich zusammengefassten Tanzschritte entsprach auch der Silbenzahl und so ist es natürlich, dass die Bezeichnung für diese Ordnung der Sprache auch von der frühern des Tanzes entlehnt wurde. Zudem erfolgte auch das Taktiren in jener Zeit in entsprechender Weise. Damit die singenden Chöre den Rhythmus genau festhalten, pflegte derjenige, der die Stelle unseres Musikdirigenten vertrat, bei jedem schweren Tacttheil für den Chor bemerkbar fest auf den Boden zu treten; der Fuss desselben bezeichnète also die rhythmischen Abschnitte und so ist erklärlich, dass diese bald mit Versfuss bezeichnet wurden.

Die Artikel Metrum und Rhythmus haben bereits dargethan, welche grössern Mittel, diese Versfüsse mannichfaltig darzustellen, die Tonkunst besitzt, so dass sich die musikalische Rhythmik ungleich reicher und schliesslich bis zu grösster Selbständigkeit entwickelte und der Artikel Tact zeigt, wie dieser zunächst gleichfalls durch Nachbildung der sprachlichen Gliederung in Versfüsse entstand, dann aber ebenso ganz frei und nach eigenem Gesetze seine Ausbildung fand. Die musikalische Rhythmik gewann in der sprachlichen Anregung und Anleitung zu ihrer Ausbildung, in ihrem weitern Verlauf und ihrer grossartigen Gliederung folgte sie dann durchaus eigenen Gesetzen. Wir haben nicht nöthig noch näher hierauf einzugehen und geben daher, nur der Vollständigkeit halber, die gewöhnlicheren Versfüsse mit ihren Bezeichnungen:

Zweisilbige:

Spondaeus aus zwei Längen ⏑̄ ⏑̄;
Pyrrhichius aus zwei Kürzen ⏑ ⏑;
Trochaeus Choraeus aus Länge und Kürze ⏑̄ ⏑;
Jambus aus Kürze und Länge ⏑ ⏑̄ zusammengesetzt.

Dreisilbige:

Molossus aus drei Längen ⏑̄ ⏑̄ ⏑̄ bestehend.
Tribrachys drei Kürzen ⏑ ⏑ ⏑.
Dactylus eine Länge und zwei Kürzen ⏑̄ ⏑ ⏑.
Anapaest zwei Kürzen und eine Länge ⏑ ⏑ ⏑̄.
Amphibrachys die Länge steht zwischen zwei Kürzen ⏑ ⏑̄ ⏑.

Bacchius Kürze und zwei Längen ⏑ – –.
Antibacchius die Kürze steht am Ende – – ⏑.
Amphimacer oder *Creticus* die Kürze steht in der Mitte – ⏑ –.
Die viersilbigen sind Mischungen und Combinationen der vorstehenden einfachen Verfüsse: der *Dispondaeus* ist ein doppelter *Spondaeus*, die *Proceleusmaticus* ein doppelter *Pyrrhichius* u. s. w.

Versingen hiess bei den Meistersingern, im Vortrag einer Melodie stecken bleiben, ohne dass der Vortragende wieder hineinkommt.

Versmaass, s. Versfuss und Metrik.

Verso, Antonio il, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts und Schüler des Pietro Vinci, war in Plaza in Sicilien gegen 1560 geboren und starb ungefähr 1612. Seine bekannten Werke sind: »*Il primo libro di motetti di Pietro Vinci, con alcuni ricercati di Ant. Verso, suo discipolo*« (Venetia, 1591). »*Il primo libro di madrigali a 6 voci*« (Venetia, 1595, in 4°). »*Settimo libro de madrigali a 5 voci, intitolato: I soavissimi ardori*« (ibid. 1603, in 4°). »*Nono libro de madrigali a 6 voci, con alcuni romanze alla Spagnuola*« (Palermo, 1608). »*Decimoterzo libro de madrigali a 5 voci*« (Palermo, 1612, in 4°). »*Decimoquarto libro de madrigali a 5 voci*« (Palermo, 1612, in 4°).

Versocq, Elias, Kapellmeister an der Kirche St. Walburga zu Audenarde von 1596 bis 1637. 1610 machte er dieser Kirche seine Compositionen zum Geschenk, welche daselbst noch 1734 theilweise im Gebrauche waren.

Verstärkung des Schalls, s. Klang, Resonanz.

Verstimmen der Instrumente heisst die Störung oder Aufhebung ihrer richtigen Tonverhältnisse. Es hat dies bei den verschiedenen Instrumenten selbstverständlich verschiedene Ursachen. Bei den Streichinstrumenten tritt sie ein, wenn die Saiten ihre entsprechende Spannung verlieren, weil die Wirbel nachgeben oder die Saiten sich ziehen; bei den Orgelpfeifen und den Blasinstrumenten wirken meist äussere Einflüsse störend ein; bei jenen trübt der Staub, der sich in den offenen Zinnpfeifen sammelt, namentlich wenn sie längere Zeit nicht in Anwendung kommen, die reine Stimmung; bei Blasinstrumenten aber hat die Temperatur einen grossen Einfluss auf die Stimmung der Instrumente. Die Bläser müssen ihre Instrumente, wenn sie aus kalten Räumen in erwärmte kommen, erst warm blasen, um vollständig reine Stimmung zu erhalten, dies aber wird ihnen dann auch wieder nicht leicht, wenn die Hitze den gewöhnlichen Grad übersteigt. Die Blasinstrumente sind auch durch schlechte Behandlung zu verstimmen, »zu verblasen«, so dass es oft dem geschicktesten Bläser nicht leicht wird, auf solchen Instrumenten rein zu spielen. Von manchen Tonsetzern wurde übrigens die Bezeichnung

Verstimmen, ital. *scordare*, für Umstimmung angewendet; in der Zeit, in welcher die kleinen Meister nach drastischen Effekten suchten, wurde selbst ein zeitweis verstimmtes Orchester, oder doch einzelne Instrumente angewendet und mit der Bezeichnung:

Verstimmt, ital. *scordato*, franz. *discord*, engl. *Out of tune*, gefordert, namentlich wurden im vorigen Jahrhundert:

Verstimmte Pauken, *Timp. scordati*, nicht selten angewendet.

Vertauschen, beim Pianoforte auf ein und derselben Taste die Finger wechseln.

Verte, soviel wie *si volti* oder *volti subito* = man wende um; wird an das Ende einer geschriebenen Notenseite gesetzt, um anzuzeigen, dass das Stück noch nicht zu Ende ist, dass vielmehr auf der folgenden Seite der Ausführende den weitern Fortgang findet. In neuerer Zeit findet man diese Bezeichnung nur noch selten, weil sie sich bei unserer heutigen Praxis von selbst versteht.

Vertikalstriche, s. Wiederholungszeichen.

Verve (franz.), die Gabe des Sängers, jeder gesungenen Phrase jenes ächt dramatische Gepräge zu verleihen, was der Italiener *brio*, der Deutsche Leiden-

schaft nennt, so dass Gesang und Spiel zu einem ungetheilten Ganzen verschmelzen.

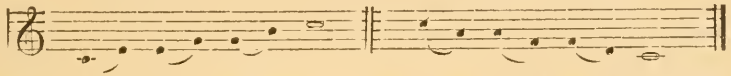
Vervoitte, Charles Joseph, französischer Musikgelehrter und Kirchencomponist belgischen Ursprungs, wurde 1822 zu Aire im französischen Departement Pas-de-Calais geboren. Ungeachtet seiner schon früh zu Tage tretenden Beanlagung für die Musik fühlten sich seine Eltern doch nicht veranlasst, ihn für diese Kunst auszubilden und bei dem gänzlichen Mangel an Anregung in seinem Geburtsstädtchen wäre sein Talent schwerlich zur Entfaltung gelangt, wenn nicht der Unterricht des Kapellmeisters und Organisten der Kirche St. Omer, ein vorzüglicher Musiker, den schlummernden Trieb in dem Knaben geweckt hätte. Dank der Anleitung dieses Lehrers machte er so schnelle Fortschritte, dass er, in kaum erreichtem Jünglingsalter die Stelle eines Kapellmeisters in Boulogne-sur-Mer übernehmen konnte und bald danach auch die eines Musikdirektors in dem von Haffreingue begründeten und geleiteten Institute; endlich auch die Stelle des Direktors der städtischen Gesangschule, für welche er den vielen dafür in Aussicht genommenen Mitbewerbern vorgezogen wurde. Vervoitte hatte kaum sein zwanzigstes Jahr erreicht, als er von Danjou, einer Autorität auf dem Gebiete der Kirchenmusik, in seiner 1842 veröffentlichten Schrift »*L'avenir du chant ecclesiastique en France*« als derjenige bezeichnet wurde, der zur Wiedererweckung der werthvollen Ueberlieferungen der Vorzeit die beste Hoffnung gebe, und derselbe Autor lobt Vervoitte's Eifer und Hingebung für die Sache der Kirchenmusik in seiner »*Revue de la musique religieuse*« (Paris, 1845). Während V. so beflissen war, die Kunstbestrebungen in seiner Umgebung zu fördern, verlor er darüber doch keineswegs die Pflicht der eigenen Fortbildung aus den Augen: er studirte unter Theodore Labarre, eines der ausgezeichnetsten Schüler von Fétis, die Composition und hatte ausserdem das Glück, gelegentlich zu J. B. Cramer in ein Schüler-Verhältniss zu treten. Nach zurückgelegtem fünfundzwanzigsten Lebensjahre wurde ihm die Kapellmeisterstelle an der Pariser Kirche St. Vincent de Paul angeboten; er schlug sie indessen aus, da zur selben Zeit der Erzbischof von Rouen ihm seine Absicht mitgetheilt hatte, an seiner Kathedrale eine Kirchengesangschule (*Maîtrise*) ins Leben zu rufen und ihm die Leitung derselben, wie auch den am kleinen und grossen Seminar einzuführenden Gesangunterricht zu übertragen. Am 26. März 1847 trat er diese neue Stelle an; eine seiner ersten Leistungen war die Veranstaltung historischer Concerte für Kirchenmusik im Palais des Erzbischofs und unter dessen persönlicher Theilnahme. In Anerkennung der Verdienste, welche sich der Künstler durch diese Concerte, sowie durch seine musikalische Thätigkeit an der Kathedrale, namentlich durch Composition und Harmonisirung des gesammten liturgischen Gesanges der Diöcese Rouen erworben, wurde ihm von Seiten der dortigen Akademie eine werthvolle Medaille verliehen, und das nächste Jahr brachte ihm die Ehre der einstimmigen Ernennung zum Mitglied dieser gelehrten Gesellschaft.

Im Januar 1851 trat V. zuerst als Componist vor das Pariser Publikum und zwar mit einer Cantate »*Les moissonneurs*«, welche von der Gesellschaft Sainte Cécile mit dem Preise gekrönt und von der Kritik mit Beifall aufgenommen wurde. Dieser Erfolg, welchen er u. a. mit Gounod. Gevaert, Wekerlin theilte, verschaffte ihm den Auftrag zur Composition einer Messe zur Patronatfeier der Kirche St. Roch, welche daselbst im August 1852 zur Aufführung gelangte. Einer Aufforderung des General-Rathes des Departements Seine-inférieure folgend, leitete er im nächsten Jahre die zu Ehren des Aufenthaltes Napoleon's III. in Dieppe veranstalteten Concerte, bei welcher Gelegenheit er auch verschiedene Werke seiner Composition zu Gehör brachte. Der Kaiser, dem die Verdienste des Künstlers nicht entgangen waren, liess ihn vor der Abreise rufen, sprach ihm seine Zufriedenheit aus, liess sich von ihm über die Verhältnisse der Kirchengesangschulen, ihren Zweck und ihren Nutzen berichten und überreichte ihm schliesslich eine goldene Verdienst-Medaille erster Klasse.

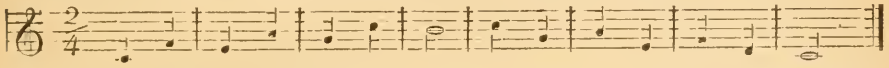
Eine andere Medaille wurde ihm 1854 von der Gesellschaft zur Beförderung des künstlerischen Wetteifers für seine Compositionen verliehen. Als um dieselbe Zeit die Frage aufgeworfen wurde, ob der römische Kirchengesang an die Stelle der, den verschiedenen Diöcesen Frankreichs eigenthümlichen Gesangsweisen zu setzen sei, vertheidigte V. aufs wärmste den alten Gesang der Kirche von Rouen und verfasste zu diesem Zwecke eine Abhandlung, welche in den Memoiren der Akademie dieser Stadt, sowie auch im Separat-Abdruck erschien; die hier ausgesprochenen Grundsätze fanden die Billigung der vom Erzbischof zur Untersuchung der Frage eingesetzten Special-Commission, und in Folge dessen wurde der Verfasser beauftragt, den Kirchengesang der Diöcese zu revidiren und ihn nach den alten Manuscripten in seiner vollen Reinheit wieder herzustellen. Diese mühevolle Arbeit war kaum beendet, als der Erzbischof aus Gesundheits-Rücksichten sich veranlasst sah, sein Amt niederzulegen; seine Nachfolger aber zeigten sich nicht geneigt, mit gleicher Bereitwilligkeit auf Vervoitte's Reformpläne einzugehen und so entschloss sich derselbe Rouen zu verlassen, um den ihm 1859 angetragenen Posten eines Kapellmeisters an der pariser Kirche St. Roch zu übernehmen. In dieser Stellung fand er reichliche Gelegenheit zur Fortsetzung seiner bis dahin so erfolgreichen Thätigkeit, besonders nachdem er 1862 zum Direktor und Präsidenten der »*Société académique de musique religieuse et classique*« erwählt, und so der Mittelpunkt der Bestrebungen zur Wiedererweckung der vergessenen Traditionen kirchlicher Tonkunst geworden war. Neben den von dieser Gesellschaft veranstalteten Concerten waren es seine eigenen Compositionen, welche nach dieser Richtung fördernd wirkten, namentlich eine grosse Zahl von Motetten, Psalmen und Messen mit und ohne Orchesterbegleitung; mehrere »*Tantum ergo*« und »*Salutaris*«; zwanzig »*Salut*« für Solostimme, Chor und Orgel; zwei Bände »*Faux-bourdons*« nach der 1847 in der Kathedrale zu Rouen gebräuchlichen Vortragsweise (die Mehrzahl dieser Werke in Paris bei Regnier Canaux erschienen). Eine von V. begonnene Sammlung von Tonstücken alter Meister seit dem 13. Jahrhundert ist unter dem Titel »*Archives des cathédrales*« in achtzehn Bänden in Paris bei Girod erschienen; eine andere Sammlung von Arien, Duos, Trios und Chören älterer Meister, betitelt »*Musée classique*« ebenda bei Gérard; endlich veröffentlichte V. noch eine dritte Sammlung kirchlicher Tonsätze unter dem Titel »*Nouveau répertoire de musique sacrée*« zu Paris bei Repos.

Verwandtschaft der Töne, die näheren oder entfernteren Beziehungen, in welchen die Töne im ganzen Tonsystem zu einander stehen. Diese zu untersuchen, ist die erste Voraussetzung, unter welchen die Töne überhaupt zu verwenden und zu verwerthen sind, und alle Culturvölker haben sie deshalb zum Gegenstande eingehender Untersuchungen gemacht. Aus der Erkenntniss dieser Verhältnisse erwuchsen die verschiedenen Tonsysteme, die wiederum für die Praxis von wesentlichster Bedeutung wurden. Diese verwandtschaftlichen Beziehungen der Töne zu einander sind sehr mannichfacher Art; sie beruhen zunächst auf akustischen Verhältnissen. Die nächste Beziehung zum Grundton hat die Octave, weil man sie mit jenem zugleich als stärksten Oberton mithört; sie ist also dem Ohr nichts Neues mehr, wenn sie selber dann als Ton angegeben wird. Die Octav ist deshalb nur eine Wiederholung des Grundtons in anderer Lage und eine Melodie in einer höhern oder tiefern Lage wiederholt oder durch eine andere Stimme begleitet gewinnt dadurch keinerlei veränderte oder bereicherte Darstellung. Dasselbe aber gilt, wenn auch nicht mathematisch genau in demselben Maasse, für die Akustik, doch immerhin für die Praxis von der Quint. Diese ist deshalb dem Grundton neben der Octav nächstverwandt, und dem entsprechend auch die Umkehrung der Quint, der Quart, und diese drei Intervalle bilden deshalb auch die Angelpunkte unserer modernen Tonleiter, des Ton- und Harmoniesystems wie der ganzen formellen Gestaltung. Diese Intervalle stehen zugleich im einfachsten Verhältniss zu einander 1 : 2, 2 : 3, 3 : 4. Das nächstverwandte Intervall ist die Terz (die

grosse (4:5) und die kleine (5:6) aus deren Umkehrungen dann die Sexten entstehen. Dann erst erscheint die Secunde, die auch in der That den weniger begabten Stimmen meist schwieriger zu treffen ist als die weitern Intervalle der Terz, Quart und Quint. Auf dieser Wahrnehmung beruht zunächst die Eintheilung der Töne in die *chordae principales* oder *essentiales*, die Haupttöne, die *chordae naturales*, die natürlichen Töne und *chordae necessariae*, wie die melodische Verwendung der Intervalle. Die Secunde ist darnach nicht etwa ein unmelodisches Intervall; allein sie ist nicht in demselben Maasse melodisch wie Octave, Terz und Quint, aber deshalb nicht weniger zur Melodiebildung geeignet wie diese, ihre unmittelbare ununterbrochene Aufeinanderfolge von Grundton zu Octave erzeugt die Tonleiter. Von besonderer Bedeutung wird das Verhältniss der kleinen Secunde als Leitton, dessen Zug so stark ist, dass die Chinesen *e* und *h* in der *C-dur*-Tonleiter nicht als besondere Töne gelten lassen wollen, sondern nur als Vermittler und Führer zu *f* und *c*. Auch die Terzenfolgen sind durchaus zulässig:



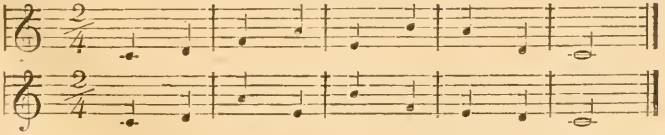
Die weiteren Intervalle verlieren bei der unmittelbaren Wiederholung ihre wohlthätige Wirkung, weshalb sie mit anderen untermischt werden müssen:



Dasselbe gilt auch von der Quint und der Sext. Das einzige unmelodische Intervall der diatonischen Tonleiter ist die grosse Septime, während die kleine Septime *g—f*; *c—h* zu den durchaus melodischen gehört. Diese Verhältnisse werden noch wesentlich modificirt durch die

Verwandtschaft der Accorde, die allerdings in erster Reihe durch diese Verwandtschaft der Töne der diatonischen Tonleiter bedingt ist, dann aber auch wieder rückwirkend wird bei der Verwendung der Intervalle zu Melodien. Wie mehrfach gezeigt wurde, bilden Grundton, Quart und Quint die Angelpunkte der Tonleiter und die auf derselben errichteten Durdreiklänge selbstverständlich auch die Angelpunkte der Tonart; auf diese Weise erscheinen die sämmtlichen Töne der Tonleiter unter diese drei Accorde vertheilt

Wie aber Tonika und Dominant und Tonika und Unterdominant in näherem Verhältniss zu einander stehen als die Unterdominant und Oberdominant, so auch die einzelnen Töne dieser Accorde. Nachstehende, aus an sich sangbaren Intervallen bestehenden Melodien, sind trotzdem unschön, weil die Töne der verschiedenen Gebiete der Tonika, Dominant und Unterdominant willkürlich durcheinander gewürfelt erscheinen:



Die Verwandtschaft der Accorde, soweit sie auf diese Intervallenverhältnisse sich stützt, ist daraus leicht zu ersehen. Der *C-dur*-Dreiklang ist eben so nahe mit dem *F-dur*-Dreiklang verwandt, wie mit dem *G-dur*-Dreiklang, aber die eigene Art dieser Verwandtschaft begründet es, dass nicht auch der *F-dur*- und der *G-dur*-Dreiklang verwandt sind; denn beide bezeichnen die Dominantbewegung, aber nach den entgegengesetzten Seiten; der *G-dur*-Dreiklang nach oben, der *F-dur*-Dreiklang nach unten, sie entfernen sich also gewissermassen von einander und die unmittelbare Verbindung beider erfolgt

nur unter ganz bestimmten Voraussetzungen (in der Gegenbewegung). Dies gilt aber dann auch von allen, auf Secundenfortschreitung erbauten Dreiklängen: *c—d*, *d—e*, *e—f*, *f—g* u. s. w. Eine andere Verwandtschaft der Accorde wird ferner bedingt durch die

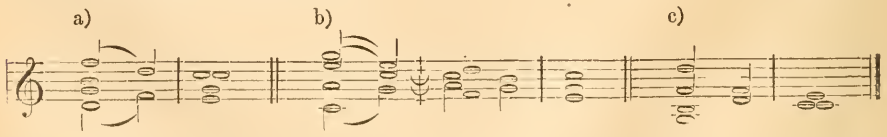
Verwandtschaft der Tonarten. Diese beruht zunächst gleichfalls auf der Verwandtschaft der Töne und der Accorde, so dass die Tonart der Dominanten zur Tonika in nächster Verwandtschaft stehen, nicht aber die Dominanten unter sich; die *F-dur*- wie die *G-dur*-Tonart sind mit der *C-dur*-Tonart nächstverwandt; jene als Unter-, diese als Oberdominant-Tonart; aber beide unter sich sind eben so weit entfernt als der Dominant- und der Unterdominant-Dreiklang. Ein nicht weniger naher Grad der Verwandtschaft wird dann durch das Verhältniss zwischen der Moll- und der Durtonleiter begründet. Selbstverständlich sind die Paralleltonarten ebenfalls im nächsten Grade verwandt, so dass ausser der *F-dur*- und der *G-dur*-Tonart mit der *C-dur*-Tonart auch die *A-moll*-Tonart nächstverwandt ist, und dem entsprechend auch die betreffenden Dreiklänge. Hieraus ergiebt sich, dass zwischen den Accorden und Tonarten nicht nur eine Quint-, sondern auch eine Terzverwandtschaft besteht, die allerdings nicht als im ersten Grade gelten kann, da sie der Vermittelung bedarf. Doch wird sie bei der Construktion der Formen bedeutsam. Für diese wird die Dominantbewegung entscheidend; bei der Molltonart tritt aber an Stelle der Dominant die parallele Durtonart; die Molltonart macht also die Bewegung nach der Oberterz und diese Bewegung macht unter Umständen in geeigneten Fällen auch die Durtonart, so dass dann die Tonart der Oberterz, der Mediante für die Dominante eintritt; sie wirkt nicht wie diese selbst, aber sie ist recht wohl geeignet, sie zu ersetzen. Diese Verwandtschaft wird auch noch in anderer Weise hergestellt durch die gleichnamige Molltonleiter. Diese steht selbstverständlich gleichfalls in naher, wenn auch nicht in nächster Beziehung zur gleichnamigen Durtonleiter und sie vermittelt dann die Verwandtschaft mit ihrer Paralleltonleiter, so dass der Reichthum der harmonischen Mittel sich auch nach dieser Seite organisch erweitert, von *C-dur* beispielsweise nach beiden Seiten wie folgt:

. . . . *Es-moll — Es-dur — C-moll — C-dur — A-moll — A-dur — Fis-moll* . . . .

so dass unter diesen Umständen jede dieser entfernteren Tonarten immer auch als auf *C-dur* bezogen erscheint und die Tonart nur reicher ausstattet und tiefer begründet.

Verwechslung der Accorde nennen einzelne Theoretiker die Umkehrung der Stammaccorde, nach welcher ein anderes Intervall als der Grundton die Unterstimme bildet. Der Dreiklang hat solcher Verwechslungen zwei — die erste, bei welcher die Terz in den Bass tritt, ergiebt den Sextaccord, die zweite, bei der die Quint Unterstimme wird, den Quartsextaccord. Der Septimenaccord hat dem entsprechend drei Verwechslungen; bei der ersten wird die Terz Unterstimme, sie ergiebt den Quintsextaccord; die zweite, bei welcher die Quint Unterstimme wird, den Terzquartaccord und die dritte mit der Septime in der Unterstimme den Secundaccord.

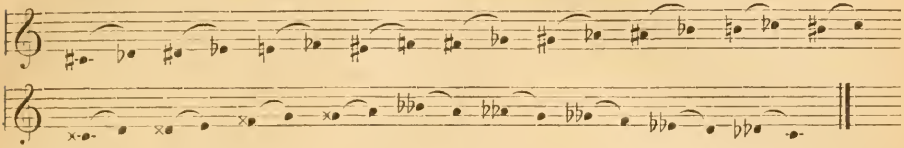
Verwechslung der Auflösung ist das Verfahren, nach welchem eine andere Stimme die Auflösung einer Dissonanz übernimmt, als die, welche sie zuerst einführte. Sie findet im Grunde nur bei einer Wiederholung des dissonirenden Accordes in anderer Lage statt.



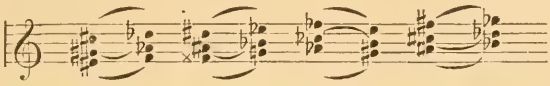
In den beiden vorstehenden Fällen a) und b) wird die Septime von der Oberstimme eingeführt, aber erst von der Unterstimme, die bei der veränderten

Lage des Accordes sie übernimmt, aufgelöst. Bei c) führt die zweite Stimme die Septime ein und giebt sie dann an die Oberstimme ab, welche sie erst auflöst.

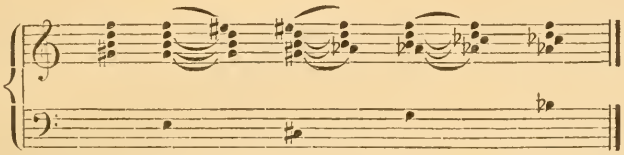
Verwechslung der Harmonie beruht auf der enharmonischen Verwechslung der Töne, bei welcher für den, durch Erhöhung erlangten chromatischen Ton der entsprechende durch Erniedrigung gewonnene gesetzt wird:



Dies Verfahren auf die entsprechenden Accorde angewandt, ergiebt die Verwechslung der Harmonie:



Diese wird bekanntlich für den verminderten Septimenaccord bedeutungsvoll, weil ein und derselbe dadurch verschiedenen Tonarten zugewiesen wird:



Verwechslung, enharmonische, s. Verwechslung der Harmonie.

Verwirrung der Accente, s. Imbroglio.

Verziert heisst eine Melodie, wenn sie mit allerlei Figurenwerk ausgestattet ist. Die ältere Arienform der italienischen Oper war bekanntlich so angelegt, dass der erste Theil wiederholt wurde, wobei ihn der Sänger verzierte, d. h. also mit Fiorituren, Coloraturen, Rouladen, Trillern u. s. w. möglichst reich ausstattete. Dass bei diesem Verfahren die Melodie häufig verunziert wurde, ist selbstverständlich, doch erhielt es sich noch im Anfange unseres Jahrhunderts. Der Contrapunkt heisst dem entsprechend:

Verzierter Contrapunkt — *Contrapunctus floridus*, *phantasticus*, *mixtus*, wenn er nicht nur in den gewöhnlichen Intervallen und Noten ausgeführt ist, sondern wenn diese durch melodische Nebennoten umschrieben und ausgeschmückt sind; wenn er mit Noten der verschiedensten Gattung gegen den *Cantus firmus* sich bewegt.

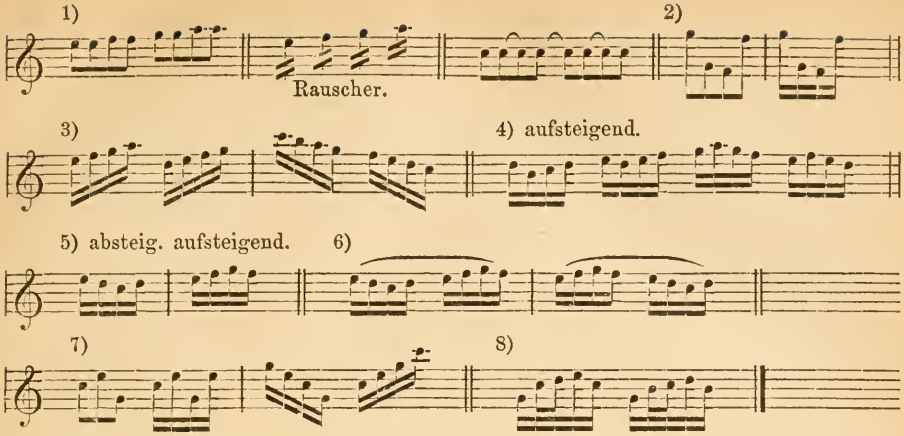
Verzierungen, Manieren, franz.: *Broderies*, gemeinsamer Name für die verschiedenen Arten der Ausschmückung melodischer Hauptnoten durch eingeschobene Nebennoten von geringerem Werth. Diese gehören nicht eigentlich zur angenommenen Melodie, sondern sie sind ihr nur als Schmuck eingefügt. Philipp Emanuel Bach*) giebt in § 1 des zweiten Hauptstücks den Nutzen der Verzierungen dahin an: »Es hat wohl niemand an der Nothwendigkeit der Manieren gezweifelt. Man kann es daher merken, weil man sie überall in reichlicher Menge antrifft. Indessen sind sie allerdings unentbehrlich, wenn man ihren Nutzen betrachtet. Sie hängen die Noten zusammen; sie beleben sie, sie geben ihnen, wenn es nöthig ist, einen besonderen Nachdruck und Gewicht; sie machen sie gefällig und erwecken folglich eine besondere Aufmerksamkeit; sie helfen ihren Inhalt erklären; es mag dieser traurig oder fröhlich oder sonst beschaffen sein, wie er will, so tragen sie allezeit das ihrige dazu bei; sie geben einen ansehnlichen Theil der Gelegenheit und Materien zum wahren Vortrage; einer mässigen Composition kann durch sie aufgeholfen

*) „Versuch über die wahre Art das Clavier zu spielen“ (Berlin, 1753, 1759, Ludwig Winter, 1780, Leipzig, Schwickert).

werden, da hingegen der beste Gesang ohne sie leer und einfältig und der klarste Inhalt davon allezeit undeutlich erscheinen muss.« § 2 fährt er dann fort: »So viel Nutzen die Manieren also stiften können, so gross ist auch der Schaden, wenn man theils schlechte Manieren wählet, theils die guten auf eine ungeschickte Art ausser ihrem bestimmten Orte und ausser der gehörigen Anzahl anbringet«, und endlich § 3: »Deswegen haben diejenigen allezeit sicherer gehandelt, welche ihren Stücken die ihnen zukommenden Manieren deutlich beigefügt haben, als wenn sie ihre Sachen der Discretion ungeschickter Ausüber hätten überlassen sollen.« Die französischen Claviercomponisten im Anfange des vorigen Jahrhunderts pflegten ihren Clavierwerken auch stets eine *Explication des Agremens* vorzusetzen. Es war dies freilich in jener Zeit nothwendig, weil die verschiedenen Bezeichnungen für diese Verzierungen noch nicht feststanden und die betreffenden Virtuosen neue Figuren und dem entsprechend auch neue Zeichen einzuführen suchten. Auch Johann Sebastian Bach giebt dem »Clavier-Büchlein von Wilhelm Friedemann Bach, angefangen in Cöthen den 23. Jan. Ao. 1720«, eine »Explication vnterschiedlicher Zeichen, so gewisse Manieren ahrtig zu spielen andeuten« bei. Marpurg (Friedrich Wilhelm)*) theilt diese Verzierungen in Spielmanieren und Setzmanieren und sagt darüber:

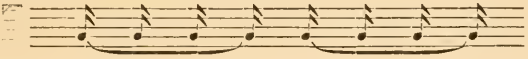
»Eine Spielmanier ist im Grunde nichts Anderes, als ein Zusatz zu dem vorhandenen Gesang, den man mittelst der Stimme oder eines Instruments vorträgt. Man hat nämlich bemerkt, dass es nicht genug ist, eine Anzahl vorgeschriebener Klänge nach ihrer blossen Folge hinter einander in dem Werthe ihrer Zeit zu spielen; man hat befunden, dass es nöthig wäre, diese Folge dem Gehör auf eine angenehmere Art fühlbar zu machen und der Composition das ihr noch anklebende Rauhe dadurch zu benehmen. Hieraus sind die Spielmanieren entstanden, die man sich als eine extemporale Nachahmung und Anbringung der Setzmanieren in einer ausgeputzteren Gestalt betrachten kann. Eine Setzmanier besteht in der Veränderung einer grösseren Note in kleinere Noten, oder in der Verbindung einer Hauptnote mit Nebennoten. Die Spielmanieren bestehen zwar auch in dieser Veränderung oder Verbindung, jedoch noch mit dem Unterschiede 1) dass sie nach Beschaffenheit der Umstände, nachdem es Geschmack und der gute Zusammenhang der Klänge erfordert, es bald mit der Hauptnote und bald mit einer Nebennote aus der Melodie zu thun haben, und 2) dass man die Setzmanieren ordentlich zu Papier bringt und in den Tact mit eintheilt, die Spielmanieren aber entweder dem Nachdenken des Ausübenden überlässt, wiewohl es doch auch öfters geschieht, dass man gewisse Spielmanieren ordentlich, sowie die übrigen Noten ausschreibt und umgekehrt, dass man gewisse Setzmanieren durch Zeichen oder Nötchen andeutet, d. h. man vermischt Eins mit dem Andern in der Schreibart. Die Spielmanieren sind aber aus den Setzmanieren hervorgegangen und die Natur der Ersteren ist daher leicht einzusehen. Die Setzmanieren lassen sich in fünf Classen eintheilen, und es gehören zur ersten Classe a) die Schwärmer oder Rauscher bei 1; b) die springenden Schwärmer bei 2; zur zweiten Classe die laufenden Figuren bei 3; zur dritten Classe die rollenden Figuren: a) die Walze oder Rolle bei 4; b) der Halbzirkel bei 5; c) der aus zwei Halbzirkeln bestehende ganze Zirkel bei 6; zur vierten Classe a) die gebrochenen harmonischen Figuren bei 7; b) die accentuirte Brechung bei 8; zur fünften Classe die vermischten Manieren; wenn nämlich die vorbenannten Figuren dergestalt untereinander verflochten werden, dass man sie nicht bequem nach dieser oder jener Classe von Manieren auflösen kann, weswegen man dergleichen Figuren auch nur insgemein Passagen, Gänge, Wendungen u. s. w. zu nennen pflegt.

*) „Anleitung zum Clavierspielen, der schönern Ausübung der heutigen Zeit gemäss entworfen“ (Erste Auflage 1755. Zweite Auflage 1765).



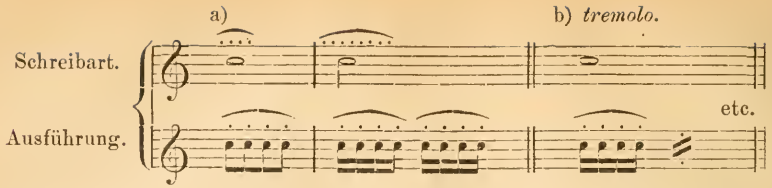
Die Spielmanieren nennt man zum Unterschiede von den vorbenannten, willkürlichen insgemein wesentliche Manieren, weil sie überall in jedem Stücke gebraucht werden. Ein Stück kann wohl ohne jene willkürlichen Zierrathen, aber niemals ohne diese wesentlichen Ausschmückungen vorgetragen werden, und kein Instrument bedarf derselben mehr, als das Clavier. Doch so ungefällig und hart ein von allen Manieren entblösster Vortrag ist, so ekelhaft ist derjenige, wo alle Noten mit Zierrathen verbrämt werden. Jener macht die vortrefflichsten Aufsätze plump und rauh, dies macht den wahren Gesang unkenntlich. Ein Musikus, der bei jeder Note trillert, kommt mir vor wie eine affektirte Schöne, die bei jedem Wort einen Knicks macht.«

Marpurg rechnet darnach das Figurenwerk, mit welchem eine Stimme ausgezeichnet ist, überhaupt unter dem Namen Setzmanieren — als mit dem Satze direkt verbunden, und innerhalb desselben ausgeführt — unter die Manieren, ebenso wie die Spielmanieren, die erst während des Spielens zur eigentlichen Ausführung kommen. Jetzt versteht man unter Verzierungen oder Manieren nur die sogenannten Spielmanieren. Eine der frühesten Verzierungen war die Bebung, die, wie in dem Artikel Triller schon gezeigt ist, in der frühesten Zeit der Entwickelung des Gesanges schon Anwendung fand. Nach dem Zeugniss von Samuel Scheidt*) wurde sie dann auch instrumental eingeführt. In einer *Nota Philomusa* am Schlusse des ersten Theils giebt er die Vortragsart dieser Stelle an:



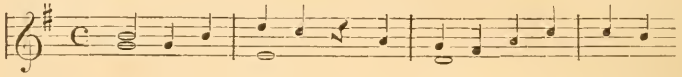
»Wo die Noten, wie allhier, zusammengezogen sind, ist solches eine besondere Art, gleichwie die Violisten mit dem Bogen schleiffen zu machen pflegen. Wie dann solche Manier bey fürnehmen Violisten deutscher Nation nicht vngebreuchlich, gibt auch auff gelindschlägigen Orgeln, Regalen, Clavicymbeln vnd Instrumenten einen recht lieblichen und anmutigen concentum, derentwegen ich dann solche Manier mir selbsten gelieben lassen vnd angewehnet.« Diese Verzierung ist dann auch von den Clavicembalisten weiter geübt und namentlich auf dem Clavichord und Tangentenflügel häufig angewandt worden. Türk**) sagt darüber: »Die Bebung (franz.: *balancement*, ital.: *tremolo*) kann nur über langen Noten, besonders in Tonstücken von traurigem etc. Charakter, mit gutem Erfolge angebracht werden. Man pflegt sie durch das Zeichen bei a) oder durch das Wort *tremolo* bei b) anzudeuten:

*) „*Tabulatura nova*“ (Hamburg, bei Hering, 1624).
**) „Clavierschule oder Anweisnng zum Clavierspielen“ (Halle und Leipzig, 1789. Zweite Auflage, 1802).

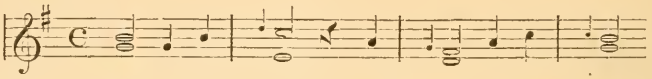


Die jetzt noch gebräuchlichen Verzierungen sind: der Vorschlag — der Doppelvorschlag — der Schleifer — der Nachschlag — der Doppelschlag — der Mordent — der Pralltriller — der Triller — das Arpeggio.

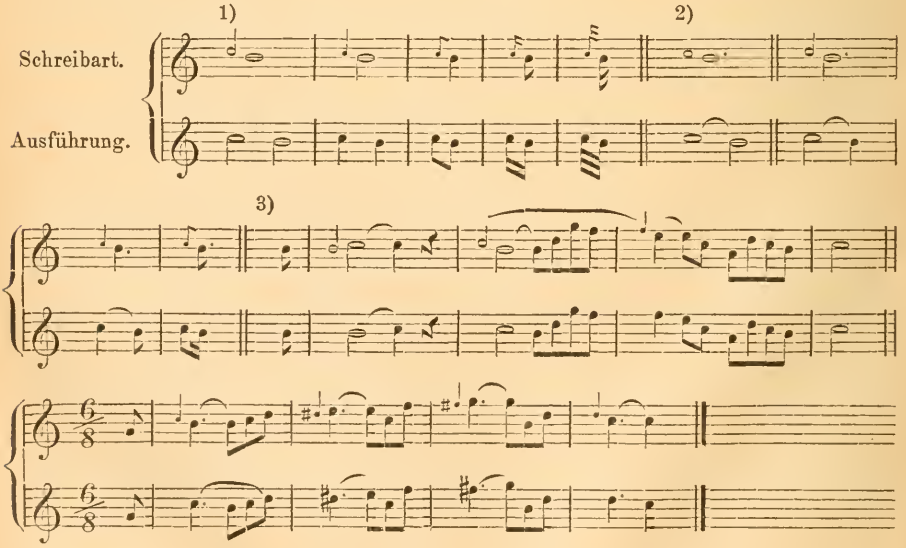
Der Vorschlag wird in zweierlei Arten ausgeführt, als langer und als kurzer. Jener ist in der neuern Musikpraxis ziemlich verschwunden. Als seit dem Anfange des 17. Jahrhunderts die Componisten sich in der Melodiebildung grössere Freiheit erlaubten, wie mit den engen Regeln des sogenannten reinen Satzes, des strengen Stils zu vereinbaren war, kam man auf den Ausweg der doppelten Schreibweise; man notirte die Melodie streng nach den Regeln und deutete die Abweichung durch die Vorschlagsnoten an. Eine Phrase wie die folgende:



verstiess in dieser Aufzeichnung gegen die Regeln über Einführung und Auflösung der Dissonanz und so beschwichtigte man das zarte Gewissen durch diese Schreibweise:



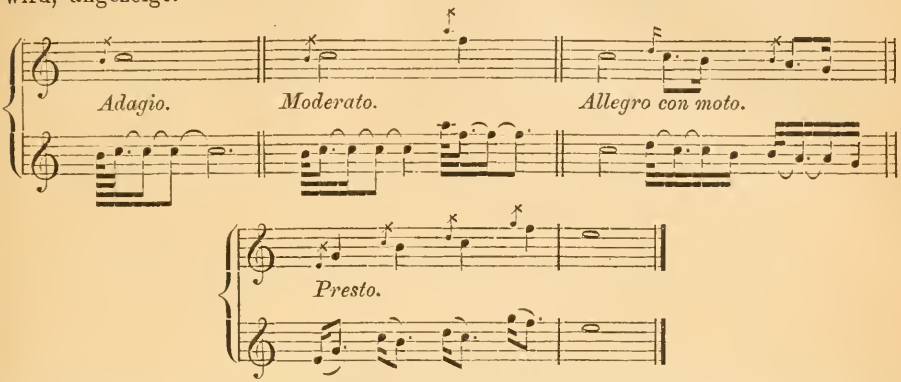
die wenigstens im Grundriss die Regel wahrte. Im Allgemeinen gilt als Regel für die Dauer des langen Vorschlags, dass er vor einer zweitheiligen Note die Hälfte (1), von einer dreitheiligen zwei Drittel des Werthes der Hauptnote erhält (2); ist an eine solche Note noch eine andere angebunden, so erhält der Vorschlag den Werth der ganzen Hauptnote (3):



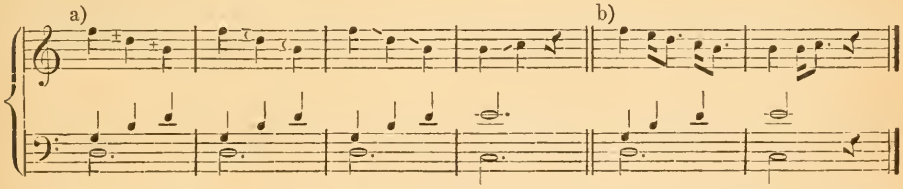
Wie bereits erwähnt wurde, wird dieser lange Vorschlag in der neueren Zeit nicht mehr angewendet, weil seine Voraussetzungen nicht mehr vorhanden sind.

Seitdem auch die Theorie sich zu einer freiern Praxis in Einführung der Dissonanzen bekannt hat, werden die oben verzeichneten Vorschläge einfach ausgeschrieben, wie das in der zweiten Zeile oben angegeben ist. Ausführlicheres siehe Artikel Vorschlag.

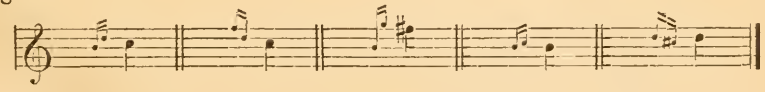
Der kurze Vorschlag wird durch eine kleine Note, in neuerer Zeit meist durchstrichene Achtel- oder Sechzehntheilnote, die vor die Hauptnote gestellt wird, angezeigt:



Hieraus geht hervor, dass der kurze Vorschlag immer gleich schnell und zwar so ausgeführt wird, dass er der Hauptnote möglichst wenig von der ihr ursprünglich zukommenden Zeit ihres Werthes entzieht. Weil er immer die gleiche, äusserst geringe Zeitdauer beansprucht, heisst er auch: unveränderlich, der lange Vorschlag dagegen veränderlich. Näheres bringt der Artikel Vorschlag. In Frankreich wurde dieser kurze Vorschlag im 17. Jahrhundert + oder ☾ oder ⟍ bezeichnet. So finden wir ihn bei Lully und Rameau, und Boivin in: »*Livre d'Orgue*« (1690) giebt unter a) diese Bezeichnung und bei b) die Ausführung:

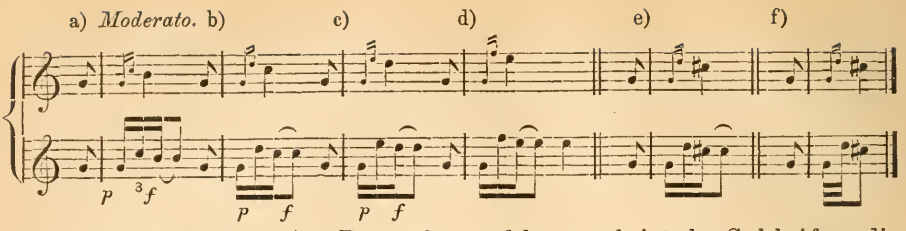


Der Doppelvorschlag von Phil. Emanuel Bach, auch Anschlag genannt, besteht, wie schon der Name angiebt, aus zwei Noten, welche der Hauptnote vorangehen:

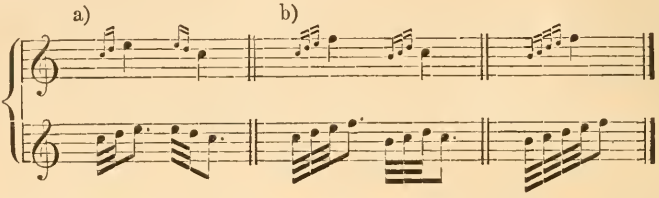


Die Ausführung bedarf nach den vorhergehenden Erörterungen keiner weitern Anweisung. Der Doppelschlag wird oben einfach behandelt wie ein doppelter kurzer Vorschlag, so dass auch er möglichst wenig Zeit der Hauptnote raubt. Türk giebt die besondere Anweisung: »Der zweite Vorschlag*) der unpunktirten Doppelvorschläge bleibt immer unverändert die Secunde der nächstfolgenden Hauptnote. Nur der erste Vorschlag ist in Ansehung seines Standortes veränderlich und wiederholt dann und wann die vorhergehende Note; daher entsteht in diesem Falle oft ein Doppelvorschlag von der bei a), b), c) und d) angezeigten Art. Da diese springenden Doppelvorschläge am gewöhnlichsten über etwas langen Noten vorkommen, so braucht man sich dabei nicht zu übereilen. Daher wäre die Eintheilung bei e) besser als die bei f):

*) Türk meint die zweite Vorschlagsnote.

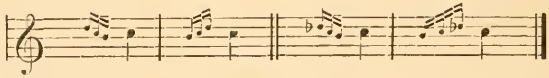


Als eine besondere Art Doppelvorschlag erscheint der Schleifer; die beiden Vorschlagsnoten, aus denen er besteht, wenden sich stufenweis auf- oder absteigend nach der Hauptnote a):

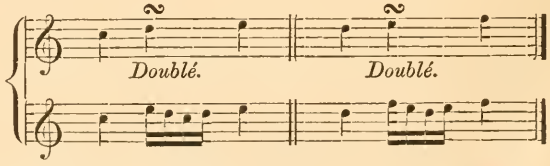


Selbstverständlich sind auch die bei b) angegebenen Figuren unter den Begriff Schleifer zu bringen, wenn sie auch aus drei und mehr Vorschlagsnoten zusammengesetzt sind; die Art ihrer Zusammensetzung entspricht durchaus dem Begriff dieser Verzierungsform und er wird in dieser Fassung viel häufiger angewendet, als in der erst besprochenen. In seiner Erweiterung wird er zur Tirade (s. d.), Passage u. dgl. Der Schleifer wie der kurze Vorschlag werden häufig angewendet, um einer Melodie, namentlich den betreffenden so ausgezeichneten Tönen eine besondere Bedeutung, hervorragend charakteristisches Gepräge zu geben. Daher begegnen wir ihnen namentlich auch in nationalcharakterisirenden Musikstücken, wie in dem türkischen Marsch von Beethoven, der Zigeunermusik der »Preciosa« u. A. Auch zu anderweitigen schlagenden Effekten sind diese Verzierungen besonders auch von Weber und Meyerbeer angewendet worden. Eine nach besondern Principien erfolgte Verbindung von drei oder auch vier Vorschlägen ist der

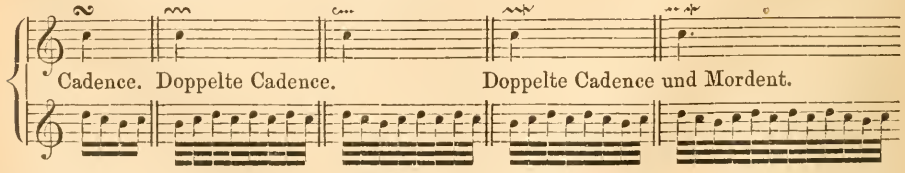
Doppelschlag (*Gruppetto*). Er wird in Noten angezeigt:



oder durch das Zeichen: ∾. Bei Couperin heisst der Doppelschlag *Doublé* und wurde so ausgeführt:

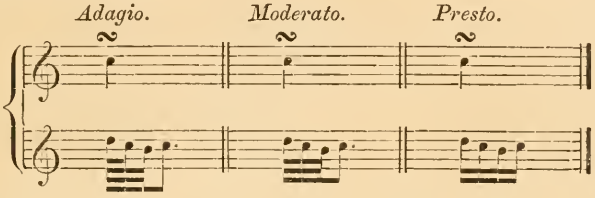


In Wilhelm Friedemann Bach's Clavierbüchlein heisst er Cadence und wird in verschiedenen Arten angeführt:

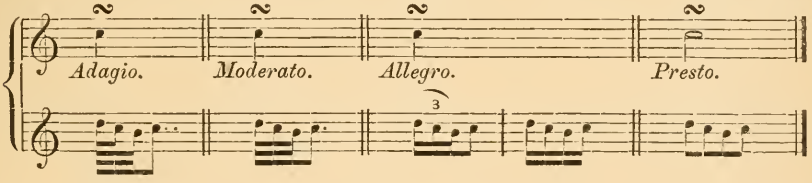


Philipp Emanuel Bach bringt ihn dann bereits in unserer Weise. »Der Doppelschlag«, heisst es in § 1 der vierten Abtheilung, »ist eine leichte

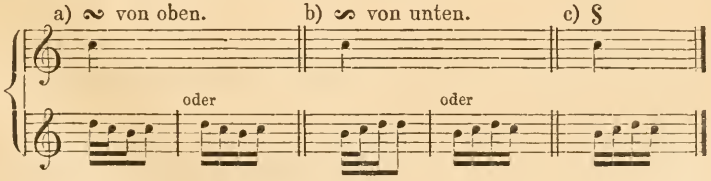
Manier, welche den Gesang zugleich angenehm und glänzend macht« und § 7: »Diese schöne Manier ist gleichsam zu gutwillig, sie schickt sich fast allerwegens hin, und wird aus diesen Ursachen oft gar sehr gemissbraucht, indem viele glauben, die ganze Zierde und Annehmlichkeit des Clavierspielens bestehe darinnen, dass sie alle Augenblicke einen Doppelschlag anbringen. Es wird also nöthig sein, dessen geschickte Anbringung näher zu untersuchen, weil ohngeachtet dieser Gutwilligkeit ein Haufen verführerischer Gelegenheiten vorkommen können, wo diese Manier nicht gut thut«. In § 2 giebt er dann die Anleitung über seine Ausführung mit dem nachstehenden Beispiel: »Weil er die allermeiste Zeit hurtig ausgeführt wird, so habe ich die Geltung seiner Nötchen, welche er enthält, sowohl bei langsamer als auch geschwinder Zeit = Maass unterwerfen müssen:



Auch Türk ist der Ansicht: dass der Doppelschlag unstreitig eine der schönsten und brauchbarsten Manieren ist, wodurch der Gesang ungemein reizend und belebt wird. Daher kann auch der Doppelschlag obwohl in Tonstücken von zärtlichem als munterm Charakter über geschleiften und gestossenen Noten angebracht werden. Die Ausführung desselben ist an und für sich selbst leicht, aber ziemlich verschieden, und blos in dieser Rücksicht schwer. Gegenwärtig ist bei der Ausführung die Zeiteintheilung etwa in folgender Weise festzusetzen:

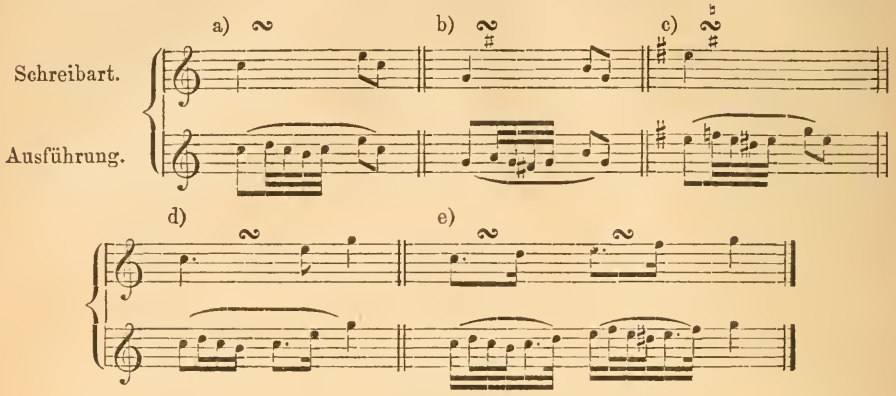


Das oben angegebene Zeichen für den Doppelschlag wurde in zwei verschiedenen: ∾ stand für den Doppelschlag von unten; ∽ für den Doppelschlag von oben. So nimmt es noch Marpurg an: »So wie man noch zweierlei Halbzirkel hat, einen, der den Gang von der untersten Note, und einen anderen, der denselben von der obersten anhebt, so giebt es auch zweierlei Doppelschläge wie bei a) und b). Weil aber der erste öfter vorkommt und im Besitz seines Zeichens schon lange ist, so dünkt mich, könnte der andere, damit er von den Augen etwas geschwinder von dem ersten unterschieden würde, besser auf die Art wie bei c) vorgestellt werden:

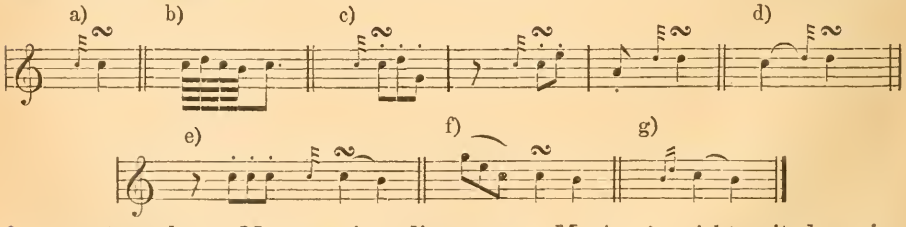


Der Vorschlag Marpurg's wurde bekanntlich nicht acceptirt, die Meister zogen es vor den Doppelschlag von unten lieber auszuschreiben. Selbstverständlich bedarf der Doppelschlag noch eines vierten Tons, den Hauptton, zum Abschluss, wenn dieser nicht folgt a). Chromatische Veränderungen werden je nachdem sie den Ober- oder Unterhalbton treffen über oder unter den Zeichen bemerkt: b) und c). Ist der Doppelschlag auf einer punktirten Note an-

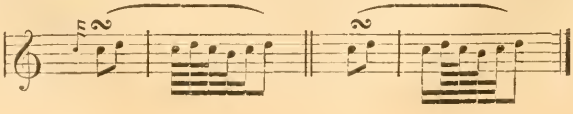
zubringen, so nimmt der eigentliche Doppelschlag das zweite Drittel ein; das erste und letzte Dritte erhalten den Hauptton und das letzte wird dann punktirt, so dass der darauf folgende Melodieton um die Hälfte verkürzt werden muss d):



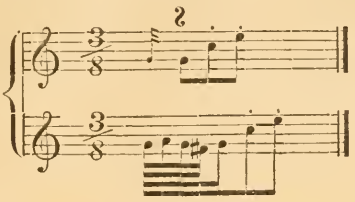
Eine besondere Art, der geschnellte Doppelschlag, ist von Philipp Em. Bach in Vorschlag gebracht worden. Es heisst am angegebenen Orte: § 33. Wenn ein Doppelschlag über gestossenen Noten angebracht werden soll, so erhält er eine besondere Schärfe durch eben dieselbe im Anfang hinzugefügte Note, worüber er steht. Diese noch nicht anderswo bemerkte Manier habe ich durch ein kleines Zweiunddreissigtheil vor der mit dem Doppelschlage versehenen Note angedeutet. Diese dreifache Schwänzung bleibt bei allerlei Geltung der folgenden Note und bei allerlei Zeitmaasse unverändert, weil dieses Nötchen allezeit durch den geschwinderen Anschlag mit einem steifen Finger heraus gebracht und sogleich mit der geschnellten Anfangsnote des Doppelschlags verbunden wird. Auf diese Art entsteht eine neue Art von prallendem Doppelschlage, welchen man zum Unterschiede wegen des Schnellens gar wohl den geschnellten Doppelschlag nennen kann. § 34. Bei a) finden wir sein Zeichen, seine Gestalt in der Ausführung b) und einige Fälle wobei er statt hat c). Diese Manier kann auch bei geschleiften Noten über der steigenden Secunde angebracht werden, wie bei d). Sie vertritt hier die Stelle eines Trillers von unten in der Kürze. Ferner kann dieselbe vor einer Schleifung und vor einer fallenden Secunde vorkommen, weil gestossene Noten vorhergehen bei e). Sollten geschleifte Noten, zumal bei langsamer Bewegung vorhergehen, so würde der simple Doppelschlag wie bei f) oder der Anschlag wie bei g) besser sein:



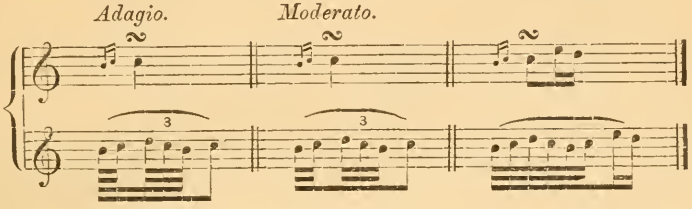
§ 36 sagt er dann: Man verwirre diese unsere Manier ja nicht mit dem einfachen Doppelschlage, welcher nach einer Note vorkommt. Sie sind gar sehr unterschieden, indem der Text eine ganze Weile nach der Note eintritt und bei geschleiften und ausgehaltenen Noten zu finden ist. Die Figuren beider Manieren beisammen sehen wir — (hier) um ihren Unterschied deutlich zu erkennen:



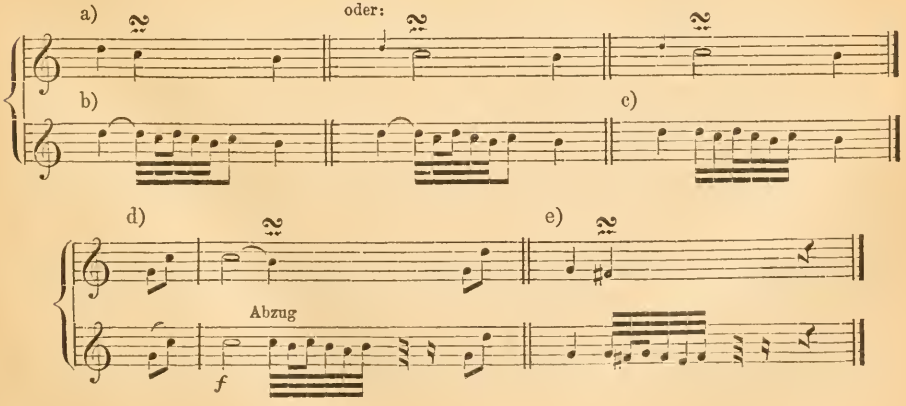
Auch Agricola (in seiner Bearbeitung von Tosi's »Anleitung zur Singkunst«) stimmt Bach zu und will den geschnellten Doppelschlag beim Gesang angewandt wissen: E. Bach, sagt er, welcher die nachfolgende Art der Auszierung zuerst mit in die Reihe der wesentlichen Manieren gesetzt hat, nennt sie zum Unterschiede »den geschnellten Doppelschlag«. Ich sehe nicht ein, was einen Sänger, dessen Glottis sonst elastisch genug ist, abhalten sollte, sich ihrer am gelegenen Orte auch zu bedienen, z. B.:



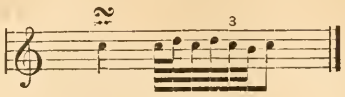
Der geschleifte Doppelschlag ist aus einem Schleifer und dem Doppelschlage zusammengesetzt:



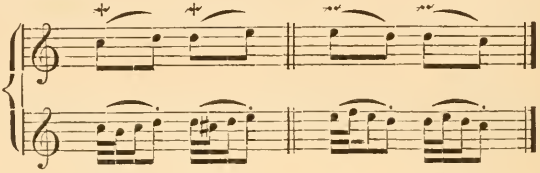
Der prallende Doppelschlag, der so bezeichnet ist: ∾, wird verschieden aufgefasst. Jedenfalls dürfte Türk's Erklärung allen andern vorzuziehen sein: Der prallende Doppelschlag (getrillerte Doppelschlag) ist eigentlich nichts Anderes als ein Pralltriller mit einem Nachschlage. Die ersten beiden anzuschlagenden Töne müssen daher jederzeit äusserst geschwind und mit vieler Schärfe herausgebracht werden, die folgenden spielt man etwas langsamer, doch so, dass ungefähr die Hälfte von der Dauer der vorgeschriebenen Hauptnote für dieselbe noch übrig bleibt. Damit man von der erforderlichen Eintheilung des prallenden Doppelschlages einen deutlichen Begriff bekomme, habe ich bei a) das gewöhnliche Zeichen, bei b) die richtige und bei c) eine fehlerhafte Ausführung dieser Manier beigefügt. Bei dem letzten Tone des prallenden Doppelschlages lässt man die Finger auf der Taste liegen, bis die Dauer der Hauptnote vorüber ist, wie bei b), jedoch leidet diese Regel bei Einschnitten u. s. w. wie bei d), oder wo etwa sonst eine Trennung nöthig ist, folglich auch vor Pausen bei e) eine Ausnahme. Man kann daher in solchen Fällen ungefähr die beigefügte Ausführung wählen:



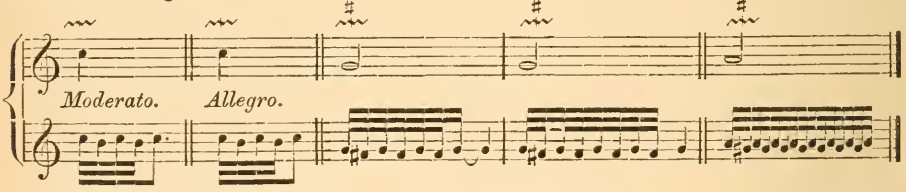
In neuerer Zeit wird er indess meist als aus dem Pralltriller und dem Doppelschlage zusammengesetzt betrachtet und demgemäss ausgeführt:



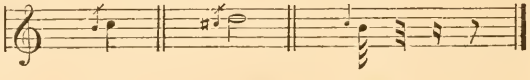
Wie schwankend übrigens alle diese Bezeichnungen stets waren und zum Theil noch sind, geht auch daraus hervor, dass Pralltriller und Mordent häufig verwechselt oder für gleichbedeutend gehalten werden. Marpurg bezeichnet den Pralltriller als kurzen Mordent in der verkehrten Bewegung. Nach Bach sind Mordent und Pralltriller zwei entgegengesetzte Manieren. Der Pralltriller kann nur auf eine Art, nämlich bei einer fallenden Secunde angebracht werden, wo niemals ein Mordent statt hat. Das Einzige haben sie mit einander gemein, dass sie beiderseits in die Secunde hineinschleifen, der Mordent im Hinaufsteigen (bei a) und der Pralltriller (bei b) im Heruntergehen:



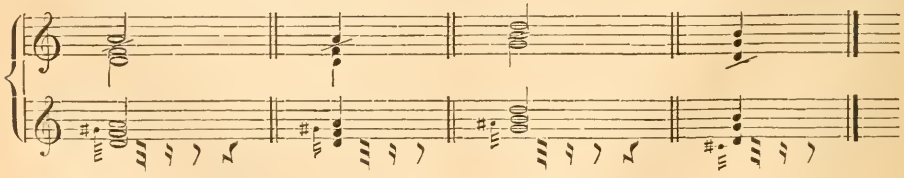
Wie hier angegeben ist das Zeichen für den Mordent ; für den Pralltriller . Dass man im vorigen Jahrhundert noch einen langen Mordent anwandte mit dem Zeichen , die durch eine oder auch mehrmalige Wiederholung des einfachen entstand, ist bereits unter dem Artikel Mordent gezeigt worden. In neuerer Zeit wird er von den Componisten fast durchweg ausgeschrieben. Die Zahl der Wiederholungen in älteren Werken richtet sich nach dem Zeitwerth der Noten, die er auflösen soll. Er wird alsdann beinahe zum Triller ohne Nachschlag; doch lässt er allezeit, wie Ph. E. Bach fordert, noch einen kleinen Zeitraum übrig:



Der verkürzte Mordent (Zusammenschlag, franz. *Pièce etouffée*, ital. *Acciaccatura*) entsteht dadurch, dass Haupt- und Nebennote gleichzeitig angeschlagen werden, aber dann sofort der Finger von der Nebennote gehoben wird. Man hat dafür verschiedene Bezeichnungen:



Bei mehrstimmigen Griffen wird dieser Zusammenschlag auch durch einen schrägen Strich angedeutet:

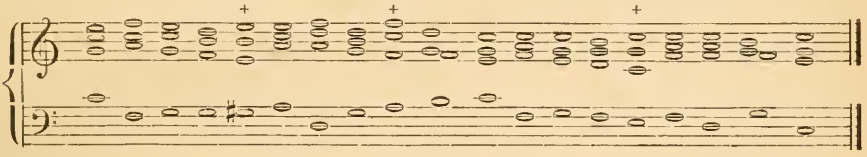


Im Artikel Triller ist gezeigt worden, wie der lange Mordent durch Hinzufügung des Nachschlages zum Triller wurde.

Der Nachschlag hatte früher auch noch eine andere Bedeutung (s. d.) Ueber den Nachschlag zum Triller, wie über diesen selbst bringt der Artikel Triller das Nähere. Das Arpeggio gehört im Grunde genommen nicht zu den Verzierungen; es ist bekanntlich jene Darstellungsweise der Accorde, nach welcher die Töne derselben nicht gleichzeitig, sondern nach einander angegeben werden (s. Arpeggio). Unter Verzierungen aber begreift man im Grunde nur die reizvollen Ausschmückungen, welche die Melodie erfährt.

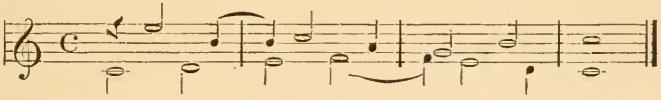
Der wirksamste unter ihnen ist neben dem kurzen Vorschlag unstreitig der Doppelschlag. Während jener dem Vortrage charakteristische Lebendigkeit gewährt, giebt ihm dieser eine grössere Weichheit und Innigkeit und deshalb wird er namentlich am Schlusse der sentimentalen Lieder und Arien unseres Jahrhunderts bis zum Ueberdruss verbraucht, als Reizmittel, das auf besonders empfindsame Gemüther niemals seine Wirkung verliert. Die Triller und die Trillerartigen, Mordent und Pralltriller haben mehr technische Bedeutung; sie imponiren nur bei virtuoser Ausführung, weniger an sich; dann aber sind sie auch von glänzender und pracht- und machtvoller Wirkung.

Verzögerte Cadenz heisst die Cadenz, welche nicht ohne Unterbrechung zu Ende geführt wird. Bekanntlich besteht die Cadenz aus dem tonischen, dem Unterdominant- und Dominantdreiklang (oder Dominantseptimenaccord), dem dann der tonische Dreiklang folgt:

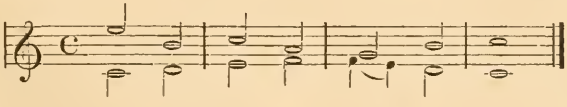


In dem vorstehenden Beispiel ist die Cadenz dreimal unterbrochen worden. An den bezeichneten Stellen musste der ursprünglichen Fassung noch der tonische Dreiklang folgen, mit dem dann die Cadenz jedesmal abgeschlossen war; diese ist somit dreimal verzögert worden. Sie wurde namentlich in früherer Zeit, besonders seit dem Vorgange Haydn's häufig angewendet, um den Schluss recht wirksam zu machen. Die neuere Zeit erreicht dies durch eine gewaltigere, mannichfaltigere Harmonik.

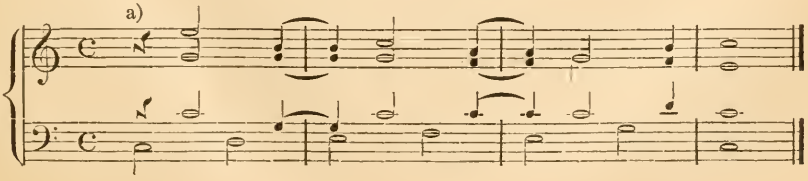
Verzögerung, *Retardatio*, nennt man den verspäteten Eintritt einer oder mehrerer Stimmen in dem harmonischen Gewebe; zugleich aber auch den allmäligen Eintritt einer langsameren Bewegung. Jene Verzögerung des Eintritts der Stimmen führt zur Syncopation:

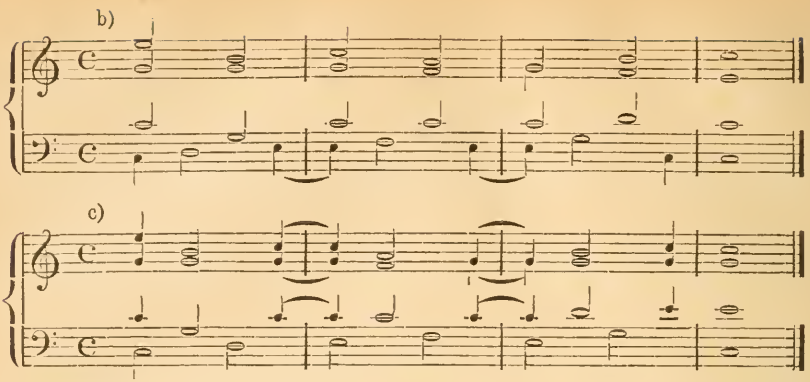


Der hier verzeichnete Satz heisst in seiner ursprünglichen Fassung so:



Die ersten beiden Tacte verändert die Oberstimme durch verspäteten Eintritt *(Retardation)*, die letzten in derselben Weise die Unterstimme. Dies Verfahren ist dann auch auf ganze Accorde auszudehnen:





Es ist entschieden falsch diese *Retardation* für Vorhalte zu erklären, die bekanntlich nach ganz anderen Voraussetzungen entstehen. Die letzten beiden Beispiele b) und c) sind zwar auf demselben Wege entstanden, wie die vorhergehenden, aber sie führen zu andern Resultaten, bei b) verzögert nicht der Bass, sondern er beschleunigt den Schritt nach der Secunde und im letzten Beispiel beschleunigen die obern Stimmen die Fortschreitung in Accorden; es ergiebt dies daher das Gegentheil der Retardation, die Anticipation oder Vorausnahme (s. d.).

Vesi, Simon, war Anfangs des 17. Jahrhunderts zu Forli im römischen Gebiete geboren und war gegen 1650 Kapellmeister in Padua. Von seinen Arbeiten sind bekannt: »*Salmi a* 4 *e* 5 *voci*« (Venedig, 1656, in 4°). »*Messa e salmi concertati a* 6 *voci, sola concertati con istromenti e litanie a* 4 *voci*« (ibid.).

Vespa, Geronimo, neapolitanischer Componist, in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts thätig, gehörte als Mönch einem Franziskanerkloster an. Es sind von ihm erhalten: »*Madrigali a* 5 *voci, libro primo*« (Venetia, Ant. Gardano, 1570, in 4°). »*Madrigali a* 4 *voci, lib.* 2« (Venetia, 1575, in 4°). »*Salmi per i Vespri in ogni tempo dell anno a* 4 *e* 5 *voci, co'l Te Deum*« (Venetia, app. Ricciarda Amadina, 1589, in 4°).

Vespermann, Katharina, s. Sigl.

Vespermann, Clara, geboren 1800 als Tochter des in Mannheim seiner Zeit beliebten Flötisten Metzger, heiratete zu München, wo sie am Hoftheater als Sängerin engagirt war, den dortigen Hofschauspieler Vespermann. Ihre Laufbahn als ganz ausgezeichnete Sängerin endete ein früher Tod 1827.

Vesque von Püttlingen, Jean, machte sich in der musikalischen Welt unter dem Namen Hoven bekannt. Sein Vater, Belgier von Geburt, lebte in Brüssel, wo er im Kriegsministerium angestellt war. Während der Invasion der französischen Armee in Brüssel flüchtete er nach Prag und verheiratete sich dort mit der Tochter einer Emigrantenfamilie de Leenheer. Auf dem Schlosse des Prinzen Alexander Lubomirsky in Polen fand das junge Paar ein Asyl und hier wurde am 23. Juli 1803 Vesque von Püttlingen geboren. Der Vater erhielt bald darauf beim österreichischen Gouvernement eine Anstellung und siedelte nach Wien über. Hier wurde V. erzogen, zwar für die Beamtencarrière bestimmt, doch wegen seiner musikalischen Begabung, die sich früh verrieth, durch gute Musiklehrer ausgebildet. Moscheles ertheilte ihm Clavierunterricht, Simon Sechter Unterricht in der Composition und Cimara im Gesange. Nachdem er die Universität absolvirt und zum Dr. jur. promovirt war, veröffentlichte er einige rechtswissenschaftliche Schriften, und erhielt eine Stelle als Rath in der Hof- und Staatskanzlei. Daneben erwarb er den Ruf als guter Clavierspieler und fleissiger Componist. Sonaten, Rondos und Claviercompositionen erschienen in Wien bei Haslinger und Mechetti. Ferner Concertouverturen und eine Anzahl Lieder, welche zu einer Sammlung vereinigt in Wien 1831 erschienen. Ebenfalls unter dem angenommenen Namen Hoven erschienen

die Oper »Turandot«, gr. Oper in zwei Akten nach Schiller, in Wien aufgeführt 1839; »Johanna von Orleans«, grosse Oper in drei Akten, Wien 1841, in Dresden und Berlin 1845; »Liebeszauber«, romantische Oper, Wien 1846; »Käthchen von Heilbron«, nach Kleist, Oper in vier Akten; »Das Schloss von Thaya«, Wien 1847. Die Clavierauszüge, Mainz bei Schott. Eine grosse Messe in *D* für vier Stimmen und Orchester, aufgeführt in Wien 1846. 1865 veröffentlichte er eine Schrift: »Das musikalische Autorrecht«.

Vetter, Daniel, war Organist an der Nikolaikirche zu Leipzig am Anfang vorigen Jahrhunderts und starb daselbst gegen 1730. Er gab 1716 heraus: »Musikalische Kirch- und Haus-Ergötzlichkeit« (in Querfolio).

Vetter, Heinrich Ludwig, Concertmeister des Prinzen von Anhalt zu Homburg vor der Höhe, ungefähr 1796, war anfangs Hoboist eines Regiments. Er schrieb vier Sinfonien für grosses Orchester, von welchen No. 3 und 4 in Offenbach 1784 gedruckt wurden. Ferner drei Quintette für zwei Flöten, zwei Violinen und Bass.

Vetter, Joh. Paul, Harfenvirtuos, zu Anspach gegen Ende des 17. Jahrhunderts geboren, lebte 1730 in Nürnberg, wo er die Pedalharfe glaubte erfunden zu haben, der Gebrauch einer derartigen Harfe war aber schon 1720 vom Lautenmacher Hochbrucker in Donauwörth bekannt gemacht.

Vetter, Nikolaus, Orgel- und Claviervirtuos, geboren zu Königssee am 30. October 1666, studirte 1681 zu Nürnberg unter Leitung von Georg Casp. Wecker Clavierspiel und setzte seine Studien in Erfurt unter Pachelbel fort. Als dieser berühmte Organist 1690 nach Stuttgart berufen wurde, erhielt Vetter dessen Stelle als Organist an der Predigerkirche. 1691 jedoch ging er nach Rudolstadt, wo er als Regierungsadvokat, Kirchenvorsteher und Hoforganist fungirte. Er schrieb recht gute Stücke für die Orgel. Gestorben ist er gegen 1740.

Vettermicheln, auch micheln, die spottweise Bezeichnung für die triviale, geist- und interesselose Fortführung eines Tonstücks mit Schusterflecken, gewöhnlichen Modulationen u. dergl. Die Bezeichnung soll von dem Gassenhauer »Gestern Abend war Vetter Michel da« herrühren; doch heisst Vettermicheln auch die Vetternstrasse ziehen, das heisst auf möglichst billige Weise reisen und so wäre vielleicht auch hier der Ursprung für jene Bezeichnung zu suchen.

Vezzana, Lucrezia Orsina, Nonne des Klosters Santa Cristina zu Bologna, lebte im Anfang des 17. Jahrhunderts. Ein Werk ihrer Composition ist gedruckt: »*Componimenti musicali di Motetti concertati a una et piu voci*« (Venedig, Gardano, 1623, in 4^0).

Vezzosamente (ital.), Vortragsbezeichnung = auf zärtliche Art.

Viadana, Berardo **da,** nennt sich in der Vorrede des unter nachstehend verzeichnetem Titel erschienenen Werkes ein zum Orden der Minoriten gehöriger Bruder. Der Titel des auf der königl. Bibliothek in Berlin befindlichen Werkes lautet: »*Primavera ecclesiastica adorma di sacri fiori musicali, a* 2, 3 *et quattro voci con il basso continuo per l'organo di F. Berarda da Viadana nuovamente composta et data in luce dedicata etc.*« (In Venetia, appr. Giacomo Vincenti, 1616).

Viadana, Ludovica, bemerkenswerther Tonkünstler aus dem Anfange des 17. Jahrhunderts, dem die Erfindung des Generalbasses und der Bezifferung der Bassstimme lange Zeit zugeschrieben wurde. Als seinen Geburtsort bezeichnet man Lodi im Mailändischen, wo er gegen 1565 das Licht der Welt erblickt haben soll. Nach anderen Annahmen wäre Spanien sein Vaterland. Abbé Baini (»*Memorio Storico critiche*«, t. 1, n. 258) sagt ausdrücklich Viadana sei »Spanier und nicht Italiener« *(Ed asserisco in fine, che il Viadana fu Spagnuola e non Italiano)* ohne jedoch weitere Belege für diese Behauptung zu bringen. Von den Lebensumständen Viadana's ist wenig bekannt geworden. Aus der Vorrede eines seiner Werke ersieht man, dass er sich 1597 in Rom befand, dass er vorher in Mantua als Kapellmeister fungirt hatte, nachdem eine

Kapellmeisterstelle in Fano im Herzogthum Urbino annahm und von dort ebenfalls als Kapellmeister nach Concordia im Venetianischen kam. Zuletzt ging er wieder nach Mantua, wo er 1644 im vorgerückten Alter noch lebte. Länger als anderthalb Jahrhunderte hindurch galt Viadana als Erfinder des Generalbasses und der Bezifferung desselben, obwohl beide sich ganz naturgemäss aus der Praxis entwickelten und kaum erfunden werden konnten. Die Anwendung eines begleitenden Basses fällt mit der Entwickelung des Einzelgesanges zusammen. Viadana ist jedoch als derjenige anzusehen, welcher diese Begleitung einer oder mehrerer Singstimmen auf die Orgel anwendete und *basso continuo* nannte. Johann Crueger, ein deutscher Kirchencomponist und Zeitgenosse Viadana's sagt*): »*Bassus generalis seu continuus*, so von furtrefflichen Musico Ludovico Viadana erstlich erfunden«. Ein anderer deutscher Tonkünstler jener Zeit, Caspar Vincenz, Organist zu Speier, spricht sich in der Vorrede seines »*Promptuarum musicum* des Abraham Scheid« in demselben Sinne aus. Der missliche Umstand, dass bei dem Mangel an ein- oder zweistimmigen Gesängen, die Sänger bei unzulänglicher Zahl und bei Ausführung von fünf-, sechs-, ja achtstimmigen Gesängen genöthigt waren, eine oder zwei Stimmen zu singen, alle übrigen zu spielen, veranlasste Viadana eine Reihe von ein-, zwei-, drei- und vierstimmigen Kirchenstücken (Motetten) mit Orgelbegleitung (*basso continuo*) zu schreiben und hiermit den Sängern die Möglichkeit zu eröffnen, je nach ihrer Stimmlage und nach ihrer Anzahl Stücke zum Vortrag wählen zu können. Diese Stücke wurden in Rom zuerst 1596—1597 ausgeführt und fanden ebenso durch die Neuheit wie durch den melodiösen Stil, der dem Viadana eigen ist, vielen Beifall. Die erste Sammlung solcher Compositionen führt den Titel: »*Cento concerti ecclesiastici a una, a due, a tre e quattro voci, con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti*« (in Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1603, auch 1602, fünf kleine Bände in 4^{0}). Der fünfte Band enthält: »*Basso per sonar nell' organo*«. In der Zuschrift an den Leser spricht Viadana über die Veranlassung dieser concertirenden Kirchenstücke das aus, was schon oben darüber mitgetheilt ist, er fügt dem noch hinzu, dass sie in Rom vielen Anklang und viele Nachahmer fanden. Demnach ist Viadana als der erste zu bezeichnen, welcher sogenannte Kirchenconcerte, religiöse Gesänge im melodiösen concertirenden Stil und mit Instrumentalbegleitung in Italien in der Kirche einführte. Einzelgesänge waren jedoch schon früher vorhanden. Doni (»*Trattato della musica scenica*«, op. 2, p. 23) nennt als den ersten Versuch des Einzelgesanges die Erzählung vom Grafen Ugolino von Vincent Galilei componirt für eine Stimme mit Violinbegleitung (1584). Ferner enthalten die Dramen des Emilio Cavaliere und Guidotti Einzelgesänge (1588 bis 1600). Sie sind jedoch sehr unterschieden von denen des Viadana, so dass diese kaum als Nachahmung, wohl aber die des englischen Componisten Richard Deering, welcher sich in Rom aufgehalten hatte und 1597 in Antwerpen eine Sammlung fünfstimmiger Motetten mit *basso continuo* herausgab, gelten können. Zur selben Zeit, als der Einzelgesang zur Ausbildung gelangte, entstand auch der Gebrauch der bezifferten Bässe, welche nur als eine vereinfachte Partitur der Singstimmen anzusehen sind, und auch diese waren vor Viadana bereits bekannt und diente besonders den Organisten als bequemes Hilfsmittel.

Die Organisten, wie die Lautenisten und Cembalisten des 16. Jahrhunderts schon waren durch ihre Praxis darauf geführt worden, die mehrstimmigen Vocalsätze, auf deren Ausführung sie allein angewiesen waren, sich auf engere Systeme zusammenzuziehen und so hatte sich allmälig eine eigene Praxis der Partiturschrift gebildet. Mit dem wachsenden Antheil, welchen dann die Orgel an der Ausführung der kirchlichen *a capella*-Gesänge nahm, war man veranlasst dieser eine gewisse Selbständigkeit zu geben, indem man sie allmälig zur

*) „*Synopsis musica*“ (Berlin, 1624, in 12): *Appendix de Basso generali seu continuo.*

Unterstützung des Gesanges überhaupt in abweichender Weise führte. Die Technik der Orgel gestattete nicht, den künstlich verschlungenen Wegen der Singstimmen immer zu folgen, und weil diese sich mehr von der älteren Harmonik loslösten, so lag es zu nahe, den Antheil der Orgeln an der Ausführung dieser kirchlichen Gesänge dahin zu beschränken, dass sie nur den Grundbass mit den darauf erbauten Accorden übernahm, die dann nur (durch Zahlen und Zeichen) angedeutet zu werden brauchten. So weit war die Praxis bereits vor Viadana gelangt, er ging nur einen Schritt weiter, indem er dies Verfahren zur Grundlage einer ganz neuen Gattung des minderstimmigen Gesanges machte. Wenn vorher mehrstimmige Gesänge durch den Generalbass minderstimmig gemacht wurden, so erfindet er jetzt seine Gesänge über einem bestimmten Generalbass gleich für eine, zwei oder drei Stimmen und gab damit den Anstoss zu jener Richtung, die hauptsächlich eine ganz neue, herrliche Phase der gesammten Musikentwickelung bedingt. Die Vorrede, in welcher Viadana sich über sein ganzes Verfahren und die Ursachen, die es hervorgerufen, ausspricht, ist in seinen »*Cento Concerti*« (Venezia, 1603) zuerst gedruckt. Die Bezifferung fehlt übrigens in diesem Werk.

Die Werke Viadana's, soweit sie bekannt, bestehen in folgenden: »*Madrigali a quattro voci, lib. I*« (Venezia, 1591, in 4°). »*Madrigali a* 6 *voci*«, op. 5 (ibid. 1593, in 4°). »*Canzonette a tre voci da Lodovico Viadana, maestro di cappella nel Duomo di Mantova, libro primo*« (Venetia, appresso Ricciardo Amadino, 1594). »*Il primo libro de' salmi a* 5 *voci*« (ibid. 1597, in 4°). »*Messe a quattro voci, libro primo*« (ibid. 1596, in 4°). »*Vespert. omnium solemnitatum Psalmodia quinque vocibus*« (Venetia, per Vincenti, 1597; die siebente Auflage dieses Werkes erschien ebenfalls in Venedig, 1611). »*Salmi e Magnificat a quattro voci*« (ibid. 1598, in 4°; eine Ausgabe dieses Werkes erschien in Frankfurt, 1612, in 4°). »*Il secondo libro de Salmi a* 5 *voci*« (ibid. 1601, in 4°). »*Psalmi vespertini* 8 *vocibus concin.*« (Venetiis, apud Vincentium, 1602, in 4°; dritte Auflage Venedig, 1644). »*Cento concerti ecclesiastici a una, a due, tre e quattro voci con il basso continuo per sonar nell' organo. Nova invenzione comoda per ogni sorte di cantori e per gli organisti*« (Venezia, appresso Giacomo Vincenti, 1602 und 1603, in 4°; die dritte Auflage ebenda 1609, eine vierte Venedig bei Vincenti 1611, in 4°). Von dieser vierten Auflage befindet sich ein Exemplar auf der Bibliothek des Musikalischen Lyceums zu Bologna. Eine andere Ausgabe in 4° erschien 1612 zu Frankfurt mit dem Titel: »*Opus musicum sacrorum concentuum, qui ex unica voce, nec non duabus, tribus et quatuor vocibus variatis concinentur, una cum basso continuo ad organum applicato*«. Noch erschien eine vollständige Sammlung aller Motetten und Kirchenconcerte von Viadana in der Zahl von 146 für die Sänger und Organisten italienisch, lateinisch und deutsch unter folgendem Titel: »*Opera omnia sacrorum concentuum* 1, 2, 3 *et* 4 *vocum, cum basso continuo et generali organo applicato, novaque inventione pro omni genere et sorte cantorum et organistarum accomodato. Adjuncta insuper in basso generali hujus novae inventionis instructione, latine, italice et germanice*« (Frankfurt, 1620, in 4°) mit einer Anleitung, welche sich auf die Ausführung der einzelnen Stücke bezieht. Dem Organisten empfiehlt er einfach die Partitur zu spielen, den Gesang nicht durch zu viel Ausschmückung der Cadenzen zu verdecken, das ganze Stück vor der Ausführung zu überblicken, die hohen Stimmen nicht zu laut und die tiefen nicht zu leise zu begleiten, und den Eintritt des fugirten Stiles *a tasto solo*, d. h. ohne Accorde zu begleiten. »*Officium ac Missae defunctorum quinque vocum*«, op. 15 (Venetia, app. Vincenti, 1604). »*Responsori et lamentazioni per la settimana santa a* 4 *voci*« op. 23 (ibid. 1609, in 4°). »*Il terzo libro de concerti ecclesiastici a due, a tre et a quattro voci con il basso per sonare nel organo da Lodovica Viadana, maestro di capella nella catedrale di Concordia; nuovamente ristampati et corrette*«, op. 24 (ibid. 1611, in 4°). »*Messe concertate per una e due ossia tre voci con il basso continuo per l'organo*« (Venezia, appresso Giacomo

Vincenti, 1605, in 4°). Aus diesem Heft ist eine Messe für Tenorsolo und Orgel in »*Corolla musica*« von Donfrid, zu Strassburg 1628 erschienen, aufgenommen. »*Concerti sacri a 2 voci col basso continuo per l'organo*« (ibid. 1608, in 4°; der Inhalt dieses Werkes ist in der Sammlung, die in Frankfurt 1620 erschien, aufgenommen). »*Falsi bordoni a quattro e otto voci, premesse le regole per il basso per l'organo*« (Rom, 1612). »*Completarium romanum* 8 *vocibus decantandum*«, lib. 2, op. 16 (Venedig, Vincent, 1608, in 4°). »*Vesperi et Magnificat a quattro cinque voci*« (ibid. 1609). »*Vespertina omnium solemnitatum psalmodia, cum duobus Magnificat et falsis bordonis, cum* 5 *vocibus*« (Frankfurt, 1610, in 4°). Ein Theil dieser Sammlung erschien vereinigt mit zwei-, drei- und vierstimmigen Motetten in der Sammlung: »*Concentuum ecclesiasticorum* 2, 3 *et* 4 *vocibus, opus completum cum solemnitate omnium vespertinarum*« (ibid. 1615, in 4°). »*Salmi a quattro cori*«, op. 27 (Venetia, app. Vincenti, 1612). »*Litanie che si cantano nella Santa casa a* 3, 4, 5, 6, 7, 8 *et* 12 *voci; 3. impressione*« (ibid. 1613, in 4°). »*Officium defunctorum quatuor vocibus concin.*« (Venedig, Vincenti, 1614, in 4°). »*Sinfonie musicali a otto voci*«, op. 18 (ibid. 1617, in 4°).

Viadana, Giacomo Moro **da,** unter diesem Namen befinden sich auf der königlichen Bibliothek zu Berlin zwei Sammlungen: 1) »*Jacobi Mori Viadanae concerti ecclesiastici* 1, 2, 3, 4 *vocum cum basso continuo ad organum, nunc primum in lucem editi*« (Antwerpiae, excudebat Petrus Phalesis, 1613, in 4°). 2) »*Libro terzo de Concerti ecclessiastici, nelli quali si contingono Motetti et Magnificat, a una, a due, a tre et a quattro voci con alcune canzonette alla Francesa a tre et a quattro voci da sonare con ogni sorte d'instrumenti, con il basso continuo per sonar nell l'organo, di Giacomo Moro da Viadana, Opera decima, nuovamente composta, et data in luce*« (Venetia, appresso Giacomo Vincenti, 1607).

Vial, Antonia, Hofsängerin zu Turin, eine Schülerin Pisaronis; gab 1835 mit grossem Beifall Gastrollen in Deutschland.

Vial (. . .), Neffe des Violinisten Leclair, ist zu Paris gegen 1730 geboren. Er liess drucken: »*Arbre généalogique de l'harmonie*, nach dem Rameauschen System« (Paris, 1767). Das Opus besteht aus drei Blättern, von welchen das erste den genealogischen Bau der Accorde und die beiden andern die Erklärungen dazu enthalten.

Vialardo, Balthasar, Organist an der Kirche San Giovanni alla conca zu Mailand im Anfang des 17. Jahrhunderts, machte sich durch die Herausgabe des folgenden Werkes bekannt: »*Missae dux quinque vocum*«, op. 1 (Mediolani, per Georgium Rolla, 1624). In dieser Sammlung befindet sich am Ende derselben ein fünfstimmiges Magnificat von Orazio Vecchi.

Viana, Matias Juan, auch Veana genannt, spanischer Kirchencomponist, war um die Mitte des 16. Jahrhunderts Kapellmeister in Madrid. Der Katalog der Musiksammlung des Königs von Portugal, Joã IV., nennt von seiner Composition zwei Bücher Motetten für vier und fünf Stimmen und drei Bücher Vilhancicos für fünf und sechs Stimmen. Eslava giebt in der zweiten Série seiner »*Lyra Sacro-Hispana*« einen sechsstimmigen Satz von Viana in Partitur.

Viardot-Garcia, Pauline Michelle Ferdinande, eine der berühmtesten und interessantesten Sängerinnen unserer Zeit, und der grössten Gesangsvirtuosinnen überhaupt, wurde in Paris am 18. Juli 1821 geboren und erhielt in der Taufe in der Kapelle St. Roch nach ihren Pathen, dem berühmten Ferdinando Paer und der Prinzess Pauline Prascovie von Galizien, ihre Taufnamen. Ihr Vater war der weltberühmte Sänger und Gesanglehrer Manuel del Populo Garcia, der namentlich als Lehrer ihrer 13 Jahre ältern Schwester Maria, die spätere berühmte Sängerin Malibran (s. d. Art.), Weltruf erlangte. Ihr Bruder Manuel wurde später ebenfalls hochberühmt als Gesanglehrer. Pauline verliess mit ihren Eltern und Geschwistern als sie drei Jahre alt war, Paris, und kam mit ihnen nach London, wo der Vater für die italienische Oper engagirt war. Im nächsten Jahre ging die ganze Familie nach New-York,

und der Vater eröffnete dort eine Oper, die er aber, hauptsächlich veranlasst durch das Ausscheiden seiner Tochter Maria, die sich mit Malibran verheiratete, bald wieder auflöste. Hier erhielt Pauline von dem Organisten der Hauptkirche, Marcus Vega, Clavierunterricht, bis 1826 der Vater seine erworbenen Reichthümer sammelte, um mit den Seinigen nach Mexico abzureisen. Auf dem Wege von Mexico nach Vera-Cruz wurden sie von einer Räuberbande überfallen, völlig ausgeplündert und der Vater obenein gezwungen den Räubern etwas vorzusingen, eine Scene, welche in der Erinnerung unserer Sängerin haften blieb und bei welcher der Vater 600,000 Fr. verlor. Sie schifften sich nun nach Europa ein, und auf dieser Reise erhielt Pauline von ihrem Vater den ersten Gesangunterricht, und zwar in den verschiedensten Sprachen, wie ein Vokabelbuch aus jener Zeit erweist. Das äusserst begabte Kind Pauline war mit der französischen, spanischen, italienischen und englischen Sprache bald vertraut, eignete sie sich später bis zur völligen Beherrschung an, und zog dann auch die deutsche Sprache ebenfalls in den Bereich ihres Studiums. Ein ebenso ausgesprochenes Talent zeigte sie für das Clavierspiel, vom Zeichnen nicht zu sprechen, so dass sie sieben Jahr alt bereits in den Unterrichtsstunden des Vaters die Begleitungen spielte. Von Meysenberg erhielt sie nun mehrere Jahre gründlichen Unterricht im Clavierspiel und zwar mit solchem Erfolge, dass, als sie 1838 Unterricht bei Franz Liszt nahm, dieser sie zu seinen besten Schülerinnen rechnete. Auch hiervon legte sie öffentlich Zeugniss ab, indem sie in den Concerten, in welchen sie später als Sängerin auftrat, sich gewisse Stücke mit vieler Grazie und Sicherheit selbst begleitete. Elf Jahre alt verlor Pauline durch den Tod ihren Vater und obwohl Rossini sich geneigt zeigte, die musikalische Leitung des talentvollen Mädchens zu übernehmen, so zog sie es auf den Wunsch der Mutter doch vor, dem Bruder Manuel ihre Weiterbildung zu überlassen. Einer ihrer Hauptlehrmeister war jedoch sie selbst; ihr Geschmack, ihre Intelligenz, ihr rastloser Fleiss, ihr hohes Kunststreben leiteten sie am sichersten auf die Höhe ihrer Meisterschaft. Ausser den Solfeggien, die der Vater für ihre Schwester Maria geschrieben, übte sie auch solche, welche sie für sich selbst componirt hatte, wozu die contrapunktischen Studien, die sie bei Reicha gemacht hatte, sie befähigten. Ihre Stimme war ein ausgiebiger Mezzosopran, der in ihrer Blüthezeit den bedeutenden Umfang von *F* bis c^3 hatte und so geschult war, dass sie eigentlich alles singen konnte was sie wollte, auch Chopin'sche Mazurken, Concert-Etuden, sogar die nach der Tartini'schen Triller-Sonate eingerichtete »*Cadence du Diable*«, welche Pièce sie in ihrem ersten Concerte zu Paris vortrug.

Pauline Garcia leistete demnach als Coloratursängerin Aussergewöhnliches, dennoch erhob sie sich zu ihrer hohen künstlerischen Bedeutung vielmehr durch ihre Leistung auf dem Gebiete des dramatischen Gesanges. Hier kam ihre vielseitige musikalische Bildung und ihr feines Kunstgefühl durch geniale Auffassung und schönste Beseelung des Tons zur höchsten Geltung und verschaffte ihr viele und wohlverdiente Anerkennung. In Brüssel, wo sie mit ihrer Mutter nach dem Tode der Schwester zurückgezogen und ganz dem Studium hingegeben lebte, fand auch ihr erstes öffentliches Auftreten statt und zwar am 15. December 1837 in einem Wohlthätigkeitsconcert, in welchem auch de Beriot, ihr Schwager, mitwirkte, und dem der Hof beiwohnte. Ein Jahr später, an demselben Tage, debutirte sie in Paris am Théâtre de la Renaissance, ebenfalls unter Mitwirkung von de Beriot unter vieler Acclamation. Die theatralische Laufbahn eröffnete sich ihr in London. Dort betrat sie in Her Majesty's Theater am 9. Mai 1839, also im Alter von achtzehn Jahren, zum ersten Mal als Desdemona in »Otello« von Rossini die Bühne. Rubini sang den Otello, Tamburini den Jago und Lablache den Elmiro. Gleich dies erste Erscheinen auf der Scene war sehr viel verheissend, besonders aber fiel den Engländern, welche die berühmte Schwester noch in gutem Andenken hatten, die Aehnlichkeit ihrer Stimme mit der der Malibran auf, die sie noch einmal zu hören

glaubten. Die nächsten Opern, in denen P. Garcia auftrat, waren »*Cenerentola*« und »*Il Barbieri*«, in welcher letzteren Oper die Rosine stets zu ihren Glanzrollen gehörte. Noch in demselben Jahre folgte sie einem Rufe nach Paris und trat dort am 9. October ebenfalls als Desdemona zum ersten Male vor das Pariser Publikum, welches der Schwester der Malibran mit den höchsten Anforderungen entgegen kam, die sie auch glänzend rechtfertigte. Im April 1840 verheiratete sich P. Garcia mit dem französischen Schriftsteller Viardot, damals Direktor der italienischen Oper in Paris und führte seitdem den Doppelnamen Viardot-Garcia. Sie reiste mit ihrem Gatten zunächst nach Italien und im Frühjahr 1841 besuchte sie Spanien, das Vaterland ihrer Eltern, wo sie in Madrid und in Granada sang. 1842 feierte sie in Paris in Gemeinschaft mit der Grisi, Persiani und mit Tamburini Triumphe, und veröffentlichte auch hier 1843 ihre ersten Compositionen, fünf Gesänge und Romanzen, unter dem Titel »*L'oiseau d'or*«. Nun besuchte sie zum ersten Mal Berlin, sang aber nur in einem Concert, welches der Hof besuchte, dann Wien, wirkte 1845 beim Beethovenfest in Bonn mit und gastirte 1846—1847 am Hoftheater in Berlin, wo sie überaus gefeiert und anerkannt wurde. Nach der Aufführung der »Jüdin« von Halévy brachten ihr die Orchestermitglieder eine Serenade. Während dieses Gastspiels hatte Mad. Viardot auch Gelegenheit den Berlinern einen Beweis ihrer seltenen Leistungsfähigkeit und Liebenswürdigkeit gleichzeitig abzulegen. Unmittelbar vor der Aufführung des »Robert der Teufel«, in welcher sie die Alice singen wollte, erkrankte Frl. Tuczeck, die Sängerin der Isabella und Frau Viardot unternahm das Wagestück beide Partien an einem Abend zu singen, welches sie auch glänzend durchführte, umrauscht vom Beifall der Anwesenden. Die Künstlerin besuchte darauf Hamburg, Dresden, Frankfurt, Leipzig und ging 1848 abermals nach London, wohin sie von jetzt ab bis zum Jahre 1858 zu jeder Saison zurückkehrte, um in der italienischen Oper, bei Musikfesten und in Concerten mitzuwirken. P. Viardot stand jetzt auf dem Gipfel ihrer Künstlerschaft und glänzte in einem vielseitigen Repertoir, welches ungefähr folgende Partien umschloss: Desdemona, Cenerentola, Rosina, Norma, Arsaces, Camilla (in »*Gli Orazi*«), Amina, Romeo, Lucia, Maria di Rohan, Ninette, Leonora (»*La Favorite*«), Zerline, Donna Anna, Iphigenia von Gluck, Rahel (»Jüdin«), Alice, Isabelle, Valentine und Fides in den Meyerbeer'schen Opern. Die letztere Partie empfing sie 1849 aus den Händen des Componisten und rief sie bei der ersten Aufführung in Paris 1849 ins Leben. Nach ihrem letzten Auftreten in England beim Birmingham Festival besuchte sie auch Warschau und berührte noch einmal Berlin, an beiden Orten enthusiastisch aufgenommen. In Paris rief sie noch Sensation hervor, als sie 1861 im Concert des Conservatoriums Gluck's »Alceste« sang. Seit 1862 hat sich P. Viardot als ausführende Künstlerin von der Oeffentlichkeit zurückgezogen und lebt in Baden-Baden oder Paris. Sie componirt seitdem fleissig und ausser mehreren Liedern und Duetten ist auch eine Oper: »Der letzte Magiare«, welche 1869 in Weimar beifällig zur Aufführung gelangte, zu erwähnen, die eben so viel Talent wie Sicherheit in der Ausführung bekunden. Die überaus thätige Künstlerin wirkt endlich auch noch dadurch segensreich, dass sie mit ihrem reichen Wissen und Können junge Gesangstalente ausbildet; sie sichert sich so nach allen Seiten einen bleibenden Platz in der Geschichte unserer Kunst.

Vibrare = beben, zittern, s. *Vibrato*.

Vibration = die Schwingung der Saiten, s. Klang.

Vibrato, s. v. a. *Tremolando* = zitternd, bebend. Als eine besondere Spielweise der Streichinstrumentisten und Vortragsweise der Sänger ist es ein äussert wirksames Effektmittel, das aber durch eine verschwenderische Anwendung Seitens der weniger hervorragenden Künstler sehr in Misscredit gekommen ist. Es wird bei den Saiteninstrumenten dadurch hervorgebracht, dass nur der die Höhe des Tons bestimmende Finger fest auf die betreffende Stelle der, Saite aufgesetzt und dann in zitternde Bewegung gebracht wird; diese theilt

sich dem so erzeugten Ton mit und giebt ihm grössere Wirkung, die indess durch den Missbrauch sehr abgeschwächt und oft in das Gegentheil verkehrt wird. Noch unangenehmer wirkt das fortwährende Tremoliren im Gesange, während es am richtigen Orte angewandt hier noch gewaltigeren Effekt macht, als das Vibrato der Streichinstrumente. Beim Gesange ist es namentlich durch die Sänger und Sängerinnen sehr discreditirt worden, die damit die mangelnden Stimmmittel zu verdecken suchten. Vorgezeichnet wird das Vibrato nicht, es bleibt den Solisten überlassen es anzubringen, wo es ihnen gutdünkt. Selbstverständlich ist es nur in der getragenen Cantilene auf länger gehaltenen Tönen anwendbar, und wenn es geschickt, d. h. so angebracht wird, dass nur die Gipfeltöne der Melodie damit ausgezeichnet werden, ist seine Wirkung vollkommen sicher.

Vibrissare = beben, zittern, s. Vibrato.

Vicarien, Stellvertreter, wurden die Choralisten an Stiftskirchen genannt, die an Stelle der Domherrn die Hora und Vesper sangen.

Vicenda (ital.), Wechsel.

Vicendavole oder *à vicenda* = abwechselnd.

Vicente y Cervera, D. Francesco, war Organist an der Kathedrale von Huesca im Anfang des 18. Jahrhunderts. 1712 wurde er in Valencia an der Kirche des Collége Corpus Christi Organist und später daselbst Kapellmeister. Die ziemliche Anzahl seiner Messen und Psalmen sind acht- und zwölfstimmig, dem Gebrauche seiner Zeit gemäss. V. galt Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts für einen schätzbaren Kirchencomponisten Spaniens.

Vicentino, Don Nicolo, Geistlicher in Rom, einer der gelehrtesten Tonkünstler seiner Zeit, wurde 1511 zu Vicenza geboren. Er war ein Schüler von Adrian Willaert, wie aus dem etwas verzwickten und deshalb auch von Caffi missverstandenen Titel eines seiner Werke geschlossen werden darf. Der Titel lautet: »*Dell' unico Adriano Villaert discepolo D. Nicola Vicentino Madrigali a 5 voci per teorica e per pratica da lui composti al nuovo modo del celeberimo suo maestro ritrovati*«, lib. I (Venezia, 1546, in 4° obl.). Die in diesem Werke enthaltenen Madrigale waren, wie der Titel es sagt, in einem neuen System verfasst, welches Vicentino zu gestalten und in Aufnahme zu bringen beflissen war. Er glaubte nämlich die diatonischen, chromatischen und enharmonischen Tongeschlechter der Griechen mit dem Tonsystem seiner Zeit in Verbindung bringen und hierauf ein neues System gründen zu können. Um seiner Sache noch mehr Nachdruck zu geben, liess er nach seiner Angabe ein Instrument bauen, welches er Arcicembalo nannte und das aus sechs Clavieren bestand, welche alle diatonischen, chromatischen und enharmonischen Töne enthielten, vermittelst welcher man also die Harmonien der Alten mit modernen Harmonien zu vermischen im Stande war. Die Schwierigkeit solcher Ausführungen für das Vocale erscheinen unüberwindlich, Vicentino jedoch machte auch hier den Versuch seiner Idee Boden zu verschaffen, indem er mit sechs begabten Schülern Uebungen im Singen von Intervallen anstellte, die er vorläufig jedoch ganz geheim hielt. Zu dieser Zeit geriethen Vicentino und Vicenzio Lusitano in den bekannten Streit über die Kennzeichen der Tonarten, der selbstverständlich alle damaligen Theoretiker lebhaft interessirte und mit einer öffentlichen, in der päpstlichen Kapelle abgehaltenen Disputation endete. Die beiden Gegner hatten um zwei Thaler Gold gewettet und die von ihnen erwählten Schiedsrichter Escobaldo, Ghiselin, Dankers, Bartholome, Sänger der päpstlichen Kapelle, entschieden zu Gunsten von Lusitano, so dass Vicentino seine Goldthaler bezahlen musste. Vicentino war der Kapellmeister des Cardinals von Ferrara und unterrichtete die prinzlichen Kinder des Cardinals Hypolito von Este; beide Prälaten protegirten ihn warm. Der Cardinal von Ferrara vermerkte die betreffende Entscheidung zu Ungunsten seines Kapellmeisters sehr übel, verliess jedoch zu jener Zeit Rom auf mehrere Jahre. Vicentino, der ihn begleitete, begann unverzüglich seine Ideen, über die drei griechischen Klanggeschlechter und ihrer Anwendung auf die moderne Musik

in einem Werke niederzulegen, welches nach seiner Rückkehr nach Rom daselbst auf Kosten des Cardinals von Ferrara unter folgendem Titel gedruckt wurde: »*L'Antica musica ridotto alla moderna pratica, con la dichiaratione e con gli esempj dei tre generi con le loro specie e con l'inventione di uno nuovo stromento nell quale si contiene tutta la perfetta musica con molti segreti musicali*« (Roma, apresso Ant. Barré, 1555, in Fol., 146 Blätter). Es ist in diesem Buche auch von dem Streite die Rede, doch mit Umgehung der eigentlichen Frage. Vicentino rief mit diesem Buche, von Zarlino bis auf Fétis, vielfache gerechte Angriffe hervor. Er war jedoch keineswegs der Einzige, der den Versuch machte, das griechische Tonsystem auf das moderne zu übertragen. Im Anfange des 16. Jahrhunderts ist der Versuch dazu mehrfach gemacht worden, unter Anderen auch von Spataro, einem der Bologneser Schule zugehörenden Tonkünstler. Das »Arcicembalo« benannte Instrument verfertigte ein geschickter Orgelbauer zu Venedig, Namens Vicenzo Colombo und Vicentino gab eine Beschreibung davon unter dem Titel: »*Descrizione dell' arciorgano, nel quale si possono esseguire i tre generi della musica diatonica, cromatica ed enarmonica*« (Venedig, 1561). P. Martini und Forkel führen dieses Opus als ein Buch an. Fétis, der eine Copie der jetzt seltenen Abhandlung besass, bezeichnet sie als ein einzelnes Blatt, nur auf der einen Seite bedruckt, auf welchem der Autor Don Niccolo Vicentino de' Vicentini genannt ist. Unten am Rande des Blattes steht: »*in Venetia appresso Niccolo Beuil acqua* 1561, *a di* 25 *ottobrio.*« Die Beschreibung des Arcicembalo befindet sich ausserdem in »*Antica musica ridotta alla moderna pratica*«, wo sich am Schlusse des Bandes drei Platten mit Darstellungen der Claviere befinden. Vicentino galt seiner Zeit nicht allein für einen trefflichen Clavierspieler, sondern er besass auch den Ruf eines höchst unterrichteten Musikers, so dass zwei Medaillen zu seiner Ehre geschlagen wurden. Die eine grössere in Bronze trägt auf der einen Seite sein Bild mit den Worten: »Nicolaus Vicentinus«, auf der Rückseite eine Orgel und: »*Perfectae musicae divisionisq inventor.*« Die zweite ist ähnlich und befand sich in der Medaillensammlung des Grafen Mazzuchelli. Von Compositionen Vicentino's sind keine auf uns gekommen.

Vicoli, Regolo, neapolitanischer Componist gegen Ende des 16. Jahrhunderts. In den sechs Bänden neapolitanischer Gesänge, welche 1571 zu Venedig gedruckt wurden, findet man mehrere Melodien unter seinem Namen.

Vicq-d'Azyr, Félix, Arzt, Professor der Anatomie, Mitglied gelehrter Gesellschaften u. s. w., wurde am 25. April 1748 geboren und starb zu Paris am 26. Juni 1794. Unter seinen gelehrten Schriften befindet sich auch ein Aufsatz: »*Mémoire sur la voix; de la structure des organes qui servent à la formation de la voix, considerée dans l'homme et dans les différentes classes d'animaux*« (*Mémoires de l'Academie royale des sciences de Paris*«, ann. 1779, p. 178).

Victoria, Tomaso Lodovico **da,** in Italien Vittoria genannt, gehört zu den grössten Meistern der Tonkunst und zu den ersten seines Vaterlandes. Er ist in Avila in Spanien ungefähr 1540 geboren und kam jung nach Italien. Hier genoss er die Unterweisung zweier Landsleute, trefflicher Musiker, Sänger der päpstlichen Kapelle, Escobedo und Morales. Viel entscheidender auf seine Kunstrichtung wirkten Palestrina und der ältere Nanini ein, welche damals an der Spitze der neugegründeten römischen Schule standen. Der erstere besonders, der grosse Palestrina, wurde ganz sein Vorbild, dem er mit Glück nacheiferte. Auch gelangte er bald in Rom zu Ansehen, wurde 1573 Kapellmeister am Collegium germanicum und 1575 an der Kirche S. Apollinare. Später kehrte er nach Spanien zurück und erhielt hier den Titel »kaiserlicher Kapellan«. Die Compositionen dieses in der römischen Schule erzogenen Spaniers athmen reine Frömmigkeit und Andacht; die Würde und Erhabenheit seiner Gesänge werden durch die vollendete Stilreinheit, nach der er stets strebte, noch erhöht. Klarheit der Melodie und Harmonie und Wärme sowie Wahrheit heiliger Gefühle gehören zu den vornehmsten Eigenschaften dieses Meisters. Von seinen zahl-

reichen Werken ist als eines der letzten, wo nicht als letztes, das sechsstimmige »*Officium Mortuorum*« anzunehmen, welches Victoria für die Exequien der Kaiserin in Madrid im Jahre 1605 schrieb und drucken liess. Proske (Herausgeber der »*Musica divina*«) fand dieses Werk im Musikarchiv der spanischen Nationalkirche zum heiligen Jacob in Rom und setzte es aus dem Original in Partitur. Er nennt es die Krone aller Werke des Meisters und zählt es zu dem Erhabendsten, was jemals für die Kirche geschaffen wurde. Der Titel des Werkes lautet: »*Officium Defunctorum VI Vocibus. In obitu et obsequiis Sacrae Imperatricis. Nunc primum in lucem editum. Matriti ex Typographia Regia* 1605. (*Apud Joannem Flandrum*) *Fol. Max.* (*Serenissimae Principi Margaritae Imperatorum Maximiliani et Mariae Filiae dicatum.*« Der Inhalt ist: *Missa pro defunctis VI Voc. Versa est luctum VI Voc. Responsorium: Libera VI Voc. Lectio: Taedet animam IV Voc.* Das Todesjahr Victoria's ist nicht mit Bestimmtheit ermittelt, Fétis nennt das Jahr 1608. Die noch bekannten Werke dieses Tondichters, von denen viele noch heute in der päpstlichen Kapelle zu den vorzüglichsten Gesängen zählen, sind: »*Liber primus, qui missas, psalmos, Magnificat ad virginem.*« »*Dei Matrem Salutationes aliaque complectitur* 4, 5, 6, 8 *voc.*« »*Ventiis apud Angelum Gardanum* 1576« (Herzog Ernst von Baiern dedicirt). »*Cantica B. Virginis vulgo Magnificat* 4 *voc. una cum quatuor antiphonis B. Virginus per annum* 5 *et* 8 *voc.*« (Romae, ex typ. Dom. Bassae apud Franc. Zannettum, 1581, in Fol.). »*Hymni totius anni secundum S. R. E. consuetu dinem,* 4 *voc., una, cum quatuor psalmis pro praecipuis festi vitatibus* 8 *voc.*« (ibid. 1581, in Fol.) Eine andere Ausgabe dieses Werkes führt den italienischen Titel: »*Inni per tutto l'anno a quattro voci*« (Venetia, appresso Glac. Vincenti, 1600, in 4°). Hierbei sei bemerkt, dass Victoria der erste war, welcher Hymnen für das ganze Jahr componirte. Das letztgenannte Werk ist dem Papst Gregor XIII. dedicirt. »*Missarum liber primus* 4, 5, 6 *voc. ad Philippum secundum Hispaniarum regem catholicum*« (ibid. 1583, in Fol.). Hiervon erschien das zweite Buch im selben Jahre und beide Bücher wurden bald darauf vereinigt unter folgendem Titel herausgegeben: »*Thomae Ludovici a Victoria Abulensis Missarum libri duo quae partim quaternis, partim quinis, partim senis concinuntur vocibus*« (Romae ex typographia Dominici Basae, MDLXXXIII, in Fol.; apud Alexandrum Gardanum, 1583). Dies Werk enthält fünf vierstimmige, zwei fünfstimmige und zwei sechsstimmige Messen. »*Officium hebdomadae sanctae*« (Romae, ap. Angelum Gardanum, 1585). Die zweite Ausgabe dieses Werkes erschien unter dem Titel: »*Cantiones sacrae* 4, 5, 6, 8 *vocum*« (Dillingen, 1588, in 4°) und eine durch zwölfstimmige Motetten vermehrte Ausgabe unter dem Titel: »*Motecta* 5, 6, 8, 12 *voc. in* 4°, *quae nunc melius excussa, aliis quam plurimis adjunctis noviter sunt impressa Mediolani ap. Franc et haered. Simonis Tini* 1589«. Die Sammlung in dieser Gestalt erschien noch einmal in Dillingen 1590 und in Frankfurt a. M. in 4° 1602 unter dem Titel: »*Cantiones sacrae* 5, 6, 8, 12stimmig«. »*Missarum liber secundus* 4, 5, 6, 8 *voc., una cum antiphonis Asperges et Vidi aquam, totius anni*« (Romae, ex typ. Ascanii Donangeli, ap. Franc. Coattinum 1592). In »*Lira sacro-hispana*« von M. Eslava (erste Serie) ist von Victoria aufgenommen: die Messe »*Ave Maris Stella*«, Requiem über gregorianische Melodien und fünf Motetten in Partitur.

Victorinus, Fabius Marius, ein Grammatiker und Redner aus Afrika, der unter dem Kaiser Constantinus ums Jahr 354 zu Rom seine Wissenschaften lehrte. Das von ihm hinterlassene Werk: »*Orthographia et ratione carminum libri IV*« mit dem inwendigen Titel: »*Ars grammatica de Metricis Didascalicia*« soll seinem Inhalt nach mit der musikalischen Rhythmik sehr genau zusammenhängen. Es erschien mit anderen ähnlichen Schriften zusammen im Druck in Tübingen 1537 in kl. 4° (s. »Forkel's Literatur« S. 89).

Victorinus, Georgius, Kapellmeister an der Jesuitenkirche St. Michael zu München im Anfange des 17. Jahrhunderts, war in Huldschön in Baiern

Mitte des 16. Jahrhunderts geboren und starb in München 1624. Zu seinen Compositionen gehört die Musik zu einem Schauspiel: »Der Kampf des Erzengels Michael mit dem Lucifer«, welches bei der Weihe der Jesuitenkirche am 30. September 1598 auf offener Strasse von Studenten aufgeführt wurde. Neunhundert Choristen waren zur Ausführung der Chöre aufgeboten. Auch neugemalte Decorationen und neue Costüme wurden dabei benutzt. Besondere Bewunderung erregte der Sturz der Engel in die brennende Hölle. Zu den gedruckten Werken des Autors gehören: »*Thesaurus LXX Litaniarum* 4—10 *vocum*« (München, Adam Berg, 1596, in 4°). Es sind nur drei Litaneien von Victorinus dabei. »*Philomela coelestis sive cantiones sacrae cum falsis bordonibus, Magnificat etc.* 2, 3 *et* 4 *vocum*« (Monachii, apud Nichol. Henricum, 1624, in 4°). Auch in dieser Sammlung gehört nur ein Theil der Compositionen dem Victorinus an, die übrigen Autoren sind: Rudolph und Ferdinand Lassus, Johann Schütz (Sagittarius), Cornazzoni, Joh. Priuli, Crist. Perkhaimer, Joh. Hasler, Joh. Stupporus, Gregor Aichinger, Christ. Erbach und noch einige wenig bekannte andere.

Vidal, B., Guitarrist und Lehrer seines Instruments, machte sich seit 1778 in Paris bekannt durch ein »*Journal de Guitarre*«, in welchem seine Compositionen erschienen. Zu diesen, etwa 40 an der Zahl, gehören: »*Concerto pour guitare, avec deux violons et basse*« (Paris, Imbault). »*Sonates pour guitare et violoncelle*«, op. 6 (Paris, Bailleux). »*Sonates pour guitare et violon*«, op. 7, 8, 12, 25 (ibid.). »*Six oeuvres de sonates pour guitare seule*« (Paris, Leduc et Gaveaux). »*Des pots-pouris et airs variés. Des receuils d'airs d'opéras*«. Ferner gab er heraus: »*Nouvelle méthode de guitare, dediée aux amateurs*« (Paris, S. Gaveaux). Vidal starb zu Paris 1800.

Vidal, Etienne, Stenograph, Verfasser der Schrift: »*Système de musique sténographique*« (Toulon, Baume, 1835, in 8°, 32 S. mit einer Tafel).

Vidal, Jean Joseph, ausgezeichneter Violinist, geboren zu Sorèze gegen 1789, wurde unter der speciellen Leitung von Rudolph Kreutzer am Conservatorium zu Paris, in welches er 1805 eintrat, gebildet. Er glänzte als Violinspieler in den Concerten, welche 1810—11 zu Paris entstanden. Später übernahm er, und zwar während eines Zeitraumes von nahezu zwanzig Jahren, die zweite Violine in den Kammermusik-Concerten, welche der berühmte Baillot (s. d.) veranstaltete. Vidal war ein vorzüglicher und sehr gesuchter Lehrer für die Violine. Compositionen hat er nicht herausgegeben.

Vidal, P. J., unter diesem Namen erschien zu Paris die Schrift: »*Physiologie de l'organe de l'ouïe chez l'homme*« (Paris, Moessard, 1836, in 8°, 88 S.).

Vide oder **vidi** = sehen, siehe; beliebte Bezeichnung namentlich bei der Einrichtung von Partituren und Stimmen für die öffentliche Aufführung, wenn grössere Partien gestrichen sind, welche demgemäss wegbleiben sollen. Man setzt beim Beginn des Striches »*vi*« und am Ende desselben, dort, wo die Ausführung weiter fortgeht, »*de*« (s. springen).

Vieira, Antonio, wurde Ende des 16. Jahrhunderts zu Villa-Vicosa in Portugal geboren und betrieb auch dort seine musikalischen Studien. Nachdem seine contrapunktische Lehrzeit unter Manuel Robetto beendet war, ging er nach Italien, wo er als Kapellmeister einen Platz an der Kirche von Loretto fand. Nach einem zweijährigen Aufenthalt daselbst nach Spanien zurückgekehrt, übernahm er eine Kapellmeisterstelle in Lissabon und endlich in Erato, wo er 1650 starb. Seine Compositionen wurden von Zeitgenossen geschätzt, blieben aber sämmtlich Manuscript. Sie sind ihrer Zeit in der königl. Bibliothek zu Lissabon aufgestellt worden und befinden sich noch daselbst. Es sind: »*Missa* auf dem ersten Ton für zwölf Stimmen.« »*Miserere* auf dem achten Ton für acht Stimmen.« »*Dixit Dominus* auf dem ersten Ton für acht Stimmen mit Instrumenten.« »*Beatus Vir* auf dem ersten Ton für zwölf Stimmen.« »*Lauda Hierusalem*, achter Ton, für acht Stimmen.« »*Motette de Defuntos: Domine quando veneris.*«

Vieira, Antonio, portugiesischer Ordensgeistlicher, wurde zu Lissabon geboren, trat 1644 in den Orden und ward in der Folge einer der berühmtesten

Orgelspieler seines Vaterlandes. Er starb als Chorvicar 1707, ein Werk für die Orgel im Manuscript hinterlassend, welches Machado unter folgendem Titel anführt: »*Diverças obras de Orgão para es Tangedores deste instrumento.*«

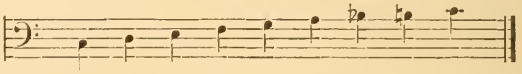
Vielars, Jean, französischer Poet und Musiker, geboren zu Corbie, einer kleinen Stadt in der Picardie, lebte gegen 1260. Zwei Gesänge, mit seiner Composition versehen, sind im Manuscript in der kaiserlichen Bibliothek zu Paris vorhanden (Coté 65, fonds de Cangé).

Vielchörig heisst ein mehrstimmiger Satz, bei welchem immer mehrere Stimmen einen einheitlichen Chor bilden. So können unter Umständen schon sechs Stimmen doppelchörig geführt werden, indem die drei hohen Stimmen zwei Soprane und ein Alt zu einem Chor zusammengefasst sind, dem ein anderer aus drei Männerstimmen, zwei Tenören und einem Bass, gebildeter Chor gegenübergestellt wird. Jeder der beiden Chöre kann natürlich auch vierstimmig sein, so dass zwei Soprane und zwei Alte den oberen und zwei Tenöre und zwei Bässe den unteren Chor bilden. Selbstverständlich können dann auch gleiche Chöre einander gegenüber treten, so dass ein Chor aus drei Frauen- oder Knabenstimmen gebildet sich mit einem anderen ganz gleich gebildeten vereinigt und abwechselt; und dasselbe findet auch beim Männerchor statt. Dem entsprechend können ferner auch gemischte Chöre miteinander verbunden werden, so dass zwei, drei, vier und mehr aus Sopran, Alt, Tenor und Bass bestehende Chöre verbunden werden. Schon die frühesten Förderer der Mehrstimmigkeit, die Meister der niederländischen Schule (s. d.), haben diese Weise der Mehrchörigkeit gepflegt und seitdem ist sie von einzelnen bis auf 24 Chöre mit 96 Stimmen erweitert worden.

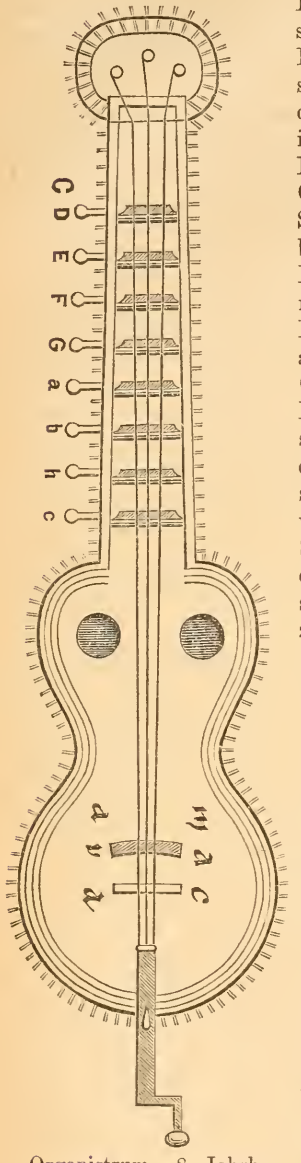
Vielfacher oder mehrfacher Contrapunkt heisst der Contrapunkt, welcher so abgefasst ist, dass die Stimmen mehrfach gegeneinander versetzt werden können (s. Umkehrungsformen).

Vièlle war bis Anfang dieses Jahrhunderts in Frankreich das Instrument der Blinden und der Landstreicher, fand sich zuletzt noch am meisten in den Händen bettelnder Savoyarden, wo sie bisweilen noch jetzt vorkommt und die Reisenden in Frankreich und Italien belästigt, deshalb auch »Savoyarden-Leyer« genannt. In Deutschland hiess sie Bawrenleyer, Bettlerleyer, in Italien *lira rustica, ghirondo ribeca* (d. h. Rebec mit dem Rade), *stampella, viola da orbo* (Blindenfiedel), in England *hurdy-gurdy.* Die Tonerzeugung auf diesem Instrumente geschieht durch Reibung der Darmsaiten mittelst eines Rades. Die schwarzen Tasten daran dienen für die diatonischen Töne, die weissen, um die chromatischen Töne hervorzubringen. Es ist das älteste Streich- und doch zugleich auch eine Art Tasteninstrument, das eine mehr als tausendjährige Geschichte hinter sich hat. Es ist nämlich hervorgegangen aus dem schon im 8. Jahrhundert nachweisbaren Organistrum, welches wieder im 11. bis 15. Jahrhundert etwas umgebildet unter dem Namen Chifonie und Symphonie vorkommt und erst im 15. Jahrhundert scheint die Chifonie den Namen Viële, Vièlle (welchen bis dahin das später Viole genannte Bogeninstrument in Frankreich führte) angenommen zu haben und hat bis zur Gegenwart die Vièlle diese Bedeutung von Bettlerleyer behalten. Sie hatte einen Tonumfang von zwei Oktaven, vom kleinen *g* bis zum zweigestrichenen $\overline{\overline{g}}$. Verdrängt wurde die Vièlle durch die moderne Drehorgel *(organum portatife)*, ein Windinstrument, entweder mit Pfeifen oder mit Metallzungen als Tonerzeuger. Die Drehorgeln oder Leierkasten haben einen Umfang von zwei bis drei Octaven und darüber hinaus, auch haben sie mehr als ein Register. Die Töne werden aber nicht mit den Fingern gegriffen, sondern die Stelle des Fingerspiels vertritt eine Walze mit Stiften, durch welche eine Art Claviatur in Bewegung gesetzt wird. Die Stifte der Walze sind so geordnet, dass sie beim Umlaufen der letzteren den Clavis des Tones niederdrücken, der eben zum Klingen gebracht werden soll. Das beiläufig als Urform der Vièlle erwähnte Organistrum, welches mit seiner Nachkommenschaft von Streichinstrumenten

in der Musikgeschichte eine nicht unbedeutende Rolle spielt, ist oben an seinem Platze im Lexikon über sehen worden, deshalb mag das Nöthige hier nachgetragen werden: Das älteste Denkmal eines Instrumentes, dessen Saiten durch Reibung mittelst eines Rades in Tonschwingungen versetzt werden, ist das Organistrum, das in einer Handschrift des 8. Jahrhunderts im Kloster S. Blasien (im badnischen Schwarzwald) abgebildet und daraus bei Abt Gerbert, *de cantu II*, Tab. 32 Fig. 16 in nebenstehender Gestalt wiedergegeben ist. Dies Instrument hat beinahe die Gestalt einer modernen Guitarre. Die Deckplatte ist durchbrochen von zwei Schalllöchern, die in der Nähe des Griffbretes angebracht sind. Auf der Mitte des anderen Theiles der Decke befindet sich der Steg, auf welchem die Saiten ruhen, und das kleine Rad, welches durch eine Kurbel in Bewegung gesetzt wird, welche letztere am Körper des Instruments und zwar an der dem Griffbrett entgegengesetzten Seite angebracht ist. Das Organistrum hat drei Saiten (jedenfalls Darmsaiten, die einerseits am Saitenhalter, andrerseits durch Wirbel befestigt sind. Längs des Griffbrettes sind acht bewegliche Stege (Schlüssel) zu sehen, welche sich heben oder senken, je nach Belieben des Spielers, und die gleichsam Tasten bilden, bestimmt, die Tonhöhe zu verändern. Ein alphabetischer Buchstabe, an die Seite jedes Schlüssels geschrieben, bezeichnet den Unterschied der Töne, also die Scala:



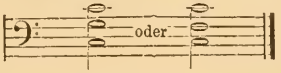
Diese Angabe der Buchstaben stimmt genau überein mit einer Auseinandersetzung, betitelt »*Quo modo organistrum construantur*« (Abdruck bei Gerbert, »*Script.*« I. 203), welche uns Abt Oddo aus dem 10. Jahrhundert über dieses Instrument giebt, sowie mit einer anderen von einem anonymen Verfasser aus wenig späterer Zeit »*Mensura organistri*« (Cod. zu S. Blasien, 12. Jahrhundert, Abdr. Gerbert, »*Script.*« II. 286). Wie das Instrument beim Spielen gehalten und traktirt wurde, zeigt uns das Bild der 12 Menetrièrs auf dem Capitäl der St. Georgskirche zu Bocherville*) aus dem 12. Jahrhundert. Man sieht dort, dass das Instrument quer über den Knien zweier Musiker liegt, von denen der eine die Wirbel (Tasten), der andere die Kurbel dreht. Scheinbar wird es von einer Königin gespielt, während die Dienerin das Rad drehen muss. Wahrscheinlichkeit spricht dafür, dass das Organistrum eine germanische Erfindung sei: denn die antike Welt kannte kein ähnliches Instrument, auf deutschem Boden kommt seine erste Abbildung vor und vermuthlich ist seiner als Spielrad schon in der »Edda«

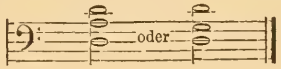


Organistrum. 8. Jahrh.

*) Von diesem höchst instruktiven musikalischen Monumente sind mehrfache Holzschnitte vorhanden: 1827 von Deville in Paris, darnach bei Kiesewetter, Instrumente des Mittelalters, „Cäcilie", 22. Bd. Richtigste Zeichnung in Didron's „*Annales archeol.*" VI. 314. Daher, aber mit fatalem Weglassen einer Figur, bei Fétis, „*Hist. de la mus.*" IV. Auch so unvollständig bei P. Lacroix, „*Les arts au moyen âge*" (Paris, 1869) und dessen „*Sciences et lettres au moyen âge*" (Paris, 1877).

gedacht. Die Folgerungen, welche man aus der primitiven Gestalt der Bogeninstrumente in Betreff der Anwendung der damaligen Harmonie gezogen hat, gewinnen sehr an Glaubwürdigkeit durch die Einrichtung des Organistrums. Man konnte auf diesem Instrumente nicht spielen, ohne gleichzeitig mehrere Töne hören zu lassen. Es ist in der That leicht einzusehen, dass das Rad, wenn es in Bewegung gesetzt ward, alle drei Saiten auf einmal erklingen liess, und dass, weil alle drei Saiten auf jedem Wirbel in ebener Fläche auflagen, die Umdrehung eines Wirbels (einer Taste) auf die Umstimmung aller drei Saiten gleichzeitig wirkte. Nicht wahrscheinlich ist aber, dass alle drei Saiten in gleichem Tone gestimmt waren, sondern wahrscheinlich waren sie derartig gestimmt, dass man Octav, Quint und Quarte zusammenhörte, also in der von Hucbald beschriebenen Art der Mehrstimmigkeit, z. B.:

a) auf erstem Stege 

b) auf zweitem Stege 

Was obendrein keinen Zweifel mehr darüber aufkommen lässt, dass das Organistrum eines von den bei Hucbald bezeichneten Instrumenten war, auf welchen man derartige Akkorde hervorbringen konnte, das ist die Etymologie seines Namens. Das Wort Organistrum hält Coussemaker für ein zusammengezogenes aus Organum und Instrumentum. Organum war aber der bestimmte Ausdruck für Akkorde, die aus Zusammenklang und Grundton mit Quart oder Quinte und Octav entstanden.

Seit dem Ausgange des 12. Jahrhunderts wird dem Organistrum der Name Symphonia oder Chifonie gegeben. Joannes de Muris, wenn er sie »*symphonia seu organistrum*« nennt, lässt darüber keinen Zweifel (s. Gerbert, »*Scriptores*«, III. 199). Der im Anfange des 15. Jahrhunderts lebende Schriftsteller Joh. Gerson beschreibt in lateinischer Sprache das Instrument also: »Die Symphonie, meinen Einige, sei die Vièlle oder das Rebec (was kleiner als die Vièlle ist) gewesen. Richtiger aber war die Symphonie ein Musikinstrument, wie es besonders die Blinden sich angeeignet haben. Es giebt einen Ton von sich, wenn ein kleines Rad, mit Harz bestrichen, mit der einen Hand gedreht und mit der andern durch gewisse Tasten (Schlüssel) eine Saite an dasselbe gebracht wird. Wie bei der Cither durch Greifen mit der Linken, so wird hier, je nach Verschiedenheit der Radumdrehung und des Tastendruckes, eine süsse und angenehme Abwechslung der Harmonie hervorgebracht.« (Das lateinische Original lautet: »*Symphoniam putant aliqui viellam, vel rebecam, qui minor est. Ad vero rectius existimatur esse musicum tale instrumentum quale sibi vindicaverunt specialiter ipsi caeci. Haec sonum reddit, dum una manu revolvitur rota parvule thure linita, et per alteram applicatur ei cum certis clavibus chordula nervorum, prout in cithara, ubi pro diversitate tractuum rotae varietas, harmonia dulcis amoenaque resultat*« (Joh. Gerson, »*Tractatus de canticis*«, opp. III. 627).

Die Form des alten Organistrums hat sich in der Zeit vom 9. bis 12. Jahrhundert sehr wenig verändert; die Abbildung der Chifonie in den Händen der zweiten und dritten Person des Capitäls von Bocherville zeigt sich nur wenig verschieden von dem Organistrum des 8. Jahrhunderts zu St. Blasien, höchstens bestand ein Unterschied darin, dass jetzt auf der Deckplatte vier Schalllöcher sich finden und der Theil der Saiten, welche von Schlüsseln berührt werden, verdeckt ist, wie bei den späteren Bauernleyern. Eine Aenderung vollzog man aber im Anfange des 13. Jahrhunderts, indem man die grosse Form des Instruments und damit den Uebelstand, dass zum Spiel stets zwei Personen nöthig waren, beseitigte: wir sehen von dieser Zeit an auf Abbildungen die Symphonie

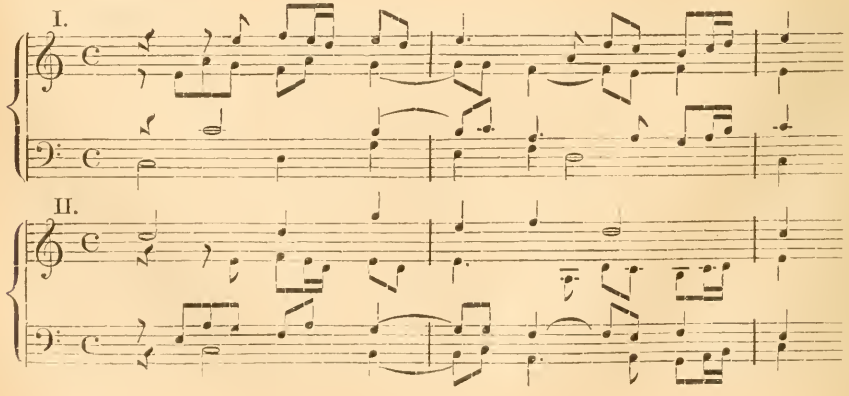
(Chifonie) stets nur von einer Person gespielt: das war ein Fortschritt. — Seitdem gehörte die Chifonie zu den Instrumenten, die jeder gute Trouvèrs und Troubadour kennen musste, wie verschiedene Stellen aus Dichtungen jener Zeit bezeugen. Einige Schriftsteller haben zwar geglaubt, diese Drehleyer (Chifonie) sei nicht geehrt gewesen, weil Blinde und Bettler sich ihrer bedient hätten. Letzteres ist zwar unzweifelhaft, aber daraus darf man nicht folgern, dass dies Instrument keine edlere Bestimmung hatte. Es wäre gerade so falsch, zu behaupten, die Violine sei ein Instrument der blinden Spielleute, weil diese sich zufällig derselben auch bedienen. Sicher ist, dass die Chifonie von den Dichtern des Mittelalters zu den angenehmsten Instrumenten gerechnet wurde und bei Hofe sowohl wie in der Stadt bei den Bürgern geachtet war. Im 15. Jahrhundert hat die Chifonie den Namen Vièlle angenommen, wie das Instrument noch jetzt in Frankreich heisst. Seit dieser Zeit hat sie keine Veränderung erfahren, ist aber mehr und mehr der Verachtung anheimgefallen. Sie wird im 16. und 17. Jahrhundert nur die Bettlerleyer *(lira mendicorum)* und Bawrenleyer gescholten und M. Prätorius 1619 zählt sie nebst dem Trumscheit, der Strohfidel und dem Hackbret zu den »Lumpeninstrumenten«. Das war das Schicksal eines einst geachteten und Jahrhunderte lang zur harmonischen Begleitung des Gesanges dienenden, aber keiner Fortbildung fähigen Tonwerkzeugs.

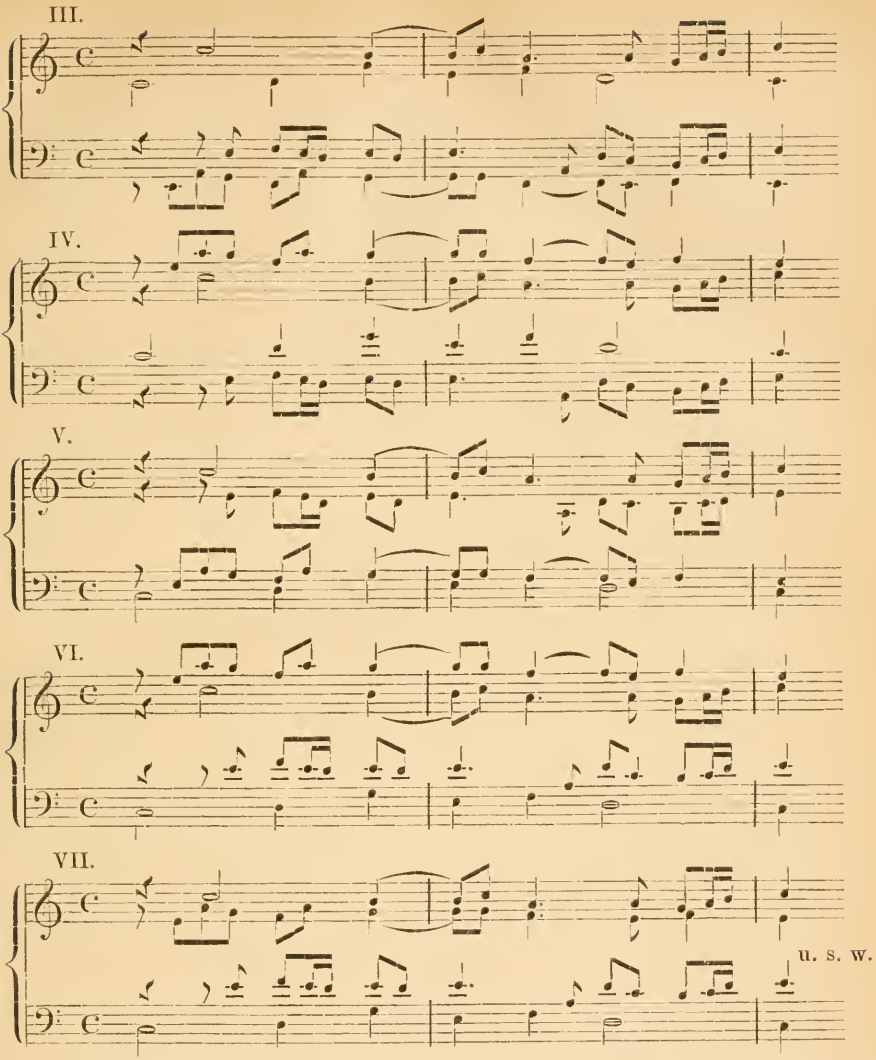
Vielstimmig oder polyphonisch nennt man den Satz, der aus mehreren selbständigen Stimmen besteht (s. Mehrchörig, Polyphonie u. dergl.).

Vier: die Zahl 4 bezeichnet in der Bezifferung beim Generalbass die Quarte; in der Fingersetzung selbstverständlich den vierten Finger.

Vierdank, Johann, ein seiner Zeit wohl angesehener Kirchencomponist, lebte als Organist an der St. Marien-Kirche zu Stralsund gegen die Mitte des 17. Jahrhunderts. Mehrstimmige geistliche Gesänge von ihm erschienen unter dem Titel: »Geistliche Concerte mit zwei, drei und vier Stimmen nebst *Basso continuo*«. Erster Theil: Greifswald, 1642, in 4°. Zweiter Theil: Rostock, 1643, in Fol., enthält zwanzig Messen, Motetten, Magnificate und Dialoge für acht Stimmen mit Orgelbegleitung. Ferner: »Erster Theil; newer Pavanen, Gagliarden, Balleten und Correnten, mit zwei Violinen und einem Violon, nebst dem *Basso continuo.* Von Johann Vierdank, der Zeit bestellten Organisten zu St. Marien in Stralsund« (Rostock, 1641, in 4°). Der zweite Theil dieses Werkes, welcher im selben Jahre erschien, enthält: Capricen, Gesänge und Sonaten für zwei, drei, vier und fünf Instrumente mit und ohne *Basso continuo.* Dann: »Erster Theil geistlicher Concerte mit zwei, drei und vier Stimmen nebst dem *Basso continuo* u. s. w.« (Rostock, 1656, in 4°). Wahrscheinlich nur eine erneute Auflage der erstgenannten Arbeit.

Vierdoppelter Contrapunkt ist derjenige, nach welchem ein vierstimmiger Satz derartig umgekehrt werden kann, dass jede Stimme erste, zweite, dritte und vierte sein kann:





In dieser Weise lässt der Satz vierundzwanzig verschiedene Darstellungen zu.

Vierer heisst ein aus vier Tacten bestehendes melodisches Glied einer Periode.

Vierfuss, s. Fuss.

Viergestrichene Octave, die höchste Octave unseres Notensystems (s. Tonleiter, Notenschrift).

Vierhändig — *a quattro mani — à quatre mains* — nennt man die Clavierstücke, welche von zwei Personen auf einem Instrument ausgeführt werden, so dass die eine die obere Partie *(Primo)*, die andere die untere *(Secondo)* spielt. Erfolgt eine derartige Ausführung an zwei Instrumenten, so dass gleichfalls vier Hände beschäftigt sind, braucht man jene Bezeichnung nicht; eine solche Composition heisst dann als für zwei Claviere eingerichtet, weil in diesem Falle jedes derselben selbständiger und nicht als *Primo* und *Secondo* bedacht ist. Jedem der beiden Spieler steht bei dieser Einrichtung der ganze Umfang des Instruments zur Verfügung, während bei dem sogenannten Vierhändig-Spiel an einem Instrument jeder Spieler nur die Hälfte des Umfangs verwenden kann. Diese Behandlung des Instruments ist auch eine Errungenschaft der neuern Zeit. Im vorigen Jahrhundert waren Clavierstücke zu vier Händen noch eine

grosse Seltenheit und Jos. Haydn ist der erste bedeutende Meister in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, von dem solche vorhanden sind; seinem Beispiel folgten die jüngeren Meister Mozart und Beethoven und auch kleinere, wie Stamitz u. s. w. Aber auch sie vermochten der Gattung noch keine rechte Verbreitung zu geben. Erst als die Entwickelung des Orchesters und der Oper so gewaltige Dimensionen annahm und als die Hausmusik das Arrangement der Sinfonien und Opern für Clavier nöthig machte, wurde auch das Vierhändig-Spiel allgemeiner beliebt; da es eine entsprechendere Darstellung jener grossen Werke auf dem Clavier ermöglichte, als das Spiel von nur einem Spieler. Seitdem sind auch eine Reihe selbständiger Werke zu vier Händen geschrieben worden, die weitere Verbreitung fanden.

Vierhalber-Tact, Vierzweitel-Tact, der grosse viertheilige Tact, bei welchem jedes Glied eine Halbe Note gilt; die Tactart ist also ihrer rhythmischen Bedeutung nach mit dem Viervierteltact gleichbedeutend, aber ihrer gewichtigeren Tactglieder wegen wirkt sie selbstverständlich auch breiter und gewichtiger als jene (s. Tact).

Vierklang heisst nach der Analogie von Dreiklang der Accord von vier Klängen, also der Septimenaccord, wie der Nonenaccord dann Fünfklang genannt werden müsste.

Vierling, Georg, einer der hervorragendsten Musiker der Gegenwart, ebenso begabt wie ungewöhnlich durchbildet, ist am 5. September 1820 zu Frankenthal in der bairischen Rheinpfalz geboren. Sein Vater, Jakob Vierling (s. u.), erkannte früh die aussergewöhnliche Begabung des Sohnes und war mit Eifer und Energie darauf bedacht, sie in die rechten Bahnen zu leiten, was ihm mit überraschendem Erfolge gelang. In der Lateinschule zu Frankenthal legte Georg den Grund zu seiner wissenschaftlichen Bildung, die ihn vortheilhaft vor vielen seiner Berufsgenossen auszeichnet. Nach des Vaters Willen sollte der Sohn sich einen wissenschaftlichen Beruf wählen, und wurde deshalb 1835 nach Frankfurt a. M. gebracht, hier das Gymnasium zu absolviren. Das rege musikalische Leben, das er hier in der freien Reichsstadt fand, umstrickte ihn indess bald mit unlöslichen Banden. Der Eifer, mit dem er seine Schulstudien betrieb, hinderte ihn nicht daran, auch ernstere Musikstudien zu unternehmen, bis er schliesslich die Kunst zum Lebensberuf zu wählen sich entschloss. Nachdem er kurze Zeit bei Heinrich Neeb Clavierunterricht genossen hatte, finden wir ihn als Schüler des ausgezeichneten Orgelvirtuosen Joh. Christ. Heinr. Rinck (s. d.) in Darmstadt. Die zwei Jahre, die er hier weilte, hatte er gründlich ausgenützt und er verliess Darmstadt wohlvorbereitet als ein hoffnungsvoller Kunstjünger, um zwei Jahre im elterlichen Hause seine Studien für sich fortzusetzen. Ende 1842 ging Vierling nach Berlin, um bei Marx einen vollständigen dreijährigen, alle Zweige der musikalischen Composition umfassenden Cursus zu absolviren. In Folge des glänzenden Zeugnisses, das ihm Marx ertheilte, wurde Vierling 1847 zum Organisten an der Oberkirche zu Frankfurt a. O. erwählt und hier entwickelte er sofort eine ausgebreitete Thätigkeit für Hebung und Verbesserung der öffentlichen Musikpflege dieser Stadt. Er übernahm bald auch die Leitung der Singakademie und errichtete in Gemeinschaft mit dem fürstl. Sondershausen'schen Kapellmeister Ed. Stein (gestorben 1864) Abonnementsconcerte, in denen er auch als Claviervirtuose auftrat und sich namentlich durch den geistvollen Vortrag Beethoven'scher Werke auszeichnete. 1852 ging er dann als Dirigent der Liedertafel nach Mainz, gab aber schon nach Jahresfrist diese Stellung wieder auf, um seinen bleibenden Aufenthalt in Berlin zu nehmen. Hier veranlasste ihn seine Vorliebe für Bach den Bachverein zu gründen, mit dem er eine Reihe der bedeutendsten Werke des Meisters aufführte und den Anstoss zur Gründung ähnlicher Vereine gab. Daneben leitete er auch die Gesangvereine in Frankfurt a. O. und in Potsdam, und veranstaltete auch hier zahlreiche Concerte. 1859 bereits wurde er zum königl. Musikdirektor ernannt, 1876

machte ihn die *Maatschappij tot Bevordering der Toonkunst in Holland* zu ihrem Ehrenmitgliede. Seit mehreren Jahren hat Vierling jede öffentliche Thätigkeit aufgegeben. Seine Compositionen, die vollständig auf klassischem Boden stehen und dabei zugleich der modernen Weise des Empfindens und Denkens Rechnung tragen, sind zum Theil weit verbreitet, in allen musikalischen Kreisen hochgeachtet. Es sind dies Lieder für eine Singstimme: op. 2, 3, 4, 5, 7, 8, 12, 13, 15, 21, 27, 36, 48. Duette: op. 20, 45, 46. Männerchöre: op. 10, 18, 28, 32, 35, 47, 49. Gesänge für Frauenchor: op. 37, 54; für gemischten Chor: op. 1 (mit Pianofortebegleitung), op. 11, 19. Op. 32: Psalm 137 für Chor, Soli und Orchester; op. 25: Motette »Frohlocket mit Händen« für zwei Chöre *a capella*; op. 26, 29, 34, 38, 39, 42, 52. Clavierwerke: op. 9 Capriccio für Pianoforte und Orchester; op. 16, 17, 40, 41, 43, 44, 53; für Orgel: op. 23; für Orchester: op. 6 Ouverture zu Shakespeare's »Sturm«, op. 14 Ouverture zu »Maria Stuart«, op. 24 »Im Frühling«, Ouverture, op. 31 Ouverture zu Kleist's »Hermannschlacht«, op. 33 Sinfonie. Ausserdem sind noch veröffentlicht ein Trio für Pianoforte, Violine und Violoncello, op. 51 und die grossen chorischen Werke mit Orchester: »Hero und Leander«, op. 30 und »Der Raub der Sabinerinnen«, op. 50. Das letzte Werk namentlich hat Vierlings Namen und seine hohe künstlerische Bedeutung in den weitesten Kreisen bekannt gemacht. Eine Reihe von Städten haben es bereits unter dem lebhaftesten Beifall zur Aufführung gebracht. Sein Vater:

Vierling, Jakob, geboren am 22. October 1796 zu Käferthal bei Mannheim, widmete sich dem Schulfache und wirkte in Frankenthal in der bairischen Rheinpfalz in den Jahren von 1818 bis 1843 als Lehrer und Organist, wurde dann als Stadtorganist und Gesanglehrer am Progymnasium nach Durlach berufen, in welchen Stellen er vortheilhaft wirkte, bis er wegen Körperschwäche 1865 sein Amt niederlegte. Seitdem lebte er in Kaiserslautern, wo er 1867 starb. Er hatte sich als Lehrer wie als Organist eines vortheilhaften Rufes zu erfreuen. Dauerndes Verdienst erwarb er sich durch die, im Auftrage des königl. Consistoriums zu Speyer unternommene Ausarbeitung des in der unirten Kirche der Pfalz noch heut gebräuchlichen Choralbuchs mit Zwischenspielen.

Vierling, Johann Gottfried, trefflicher Organist und Componist, wurde am 25. Jan. 1759 zu Mezels, einem Dorfe bei Meiningen, geboren. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er vom Componisten Fischer, und machte so schnelle Fortschritte, dass er, erst 18 Jahr alt, zu dessen Stellvertreter ernannt werden konnte. Er strebte jedoch danach, seine Ausbildung noch weiter zu führen und ging deshalb nach Hamburg, um sich in die Schule Philipp Emanuel Bach's zu begeben, der ihn im Orgelspiel vornehmlich unterrichtete. Sodann ging V. nach Berlin und studirte unter Kirnberger Contrapunkt. Dann kam er nach Schmalkalden und übernahm seines ehemaligen Lehrers Platz an der Orgel. Diese Stelle füllte er bis zu seinem Tode, der am 22. November 1813 erfolgte, aus. Wohlausgerüstet mit guten Kenntnissen, wie er es durch jene vorzüglichen Lehrer war, konnte er auch von diesem bescheidenen Platze aus für Viele wirksam werden. Er schrieb und veröffentlichte eine grosse Zahl von instruktiven Orgelstücken, Präludien und Chorälen. Das erste dieser Werke war: »Choralbuch auf vier Stimmen zum Gebrauch bei dem öffentlichen und Privatgottesdienst, nebst einer Vorrede und kurzem Vorbericht mit einem Haupt- und Melodienregister herausgegeben von J. G. Vierling« (Kassel, 1789, in 4°), nebst einer kurzen Anleitung zum Generalbass u. s. w., 13 Seiten Text und 11 Seiten Notenbeispiele. Ferner sind zu nennen: »Versuch einer Anleitung zum Präludiren für Ungeübtere, mit Beispielen erläutert« (Leipzig, Breitkopf, 1794). »22 leichte Orgelstücke für ein und zwei Manuale und Pedal«, zweite Auflage (Leipzig, Breitkopf). »Sammlung leichter Orgelstücke nebst einer Anleitung zum Zwischenspielen bei dem Choral«, 1., 2., 3. und 4. Theil (ebend. bis 1794). »48 kurze und leichte Orgelstücke« (ebend. 1795). »Dreissig leichte Orgelstücke in drei Theilen« (Leipzig, Peters). »Hundert kleine Versetten für

die Orgel« (Offenbach, André). Als nachgelassenes Werk durch Heckel bei Simrock in Bonn herausgegeben: »24 leichte Orgelstücke«. »Zwei Trios für Clavier, Violine und Bass«, op. 1 (Mainz, 1781). »Sechs Sonaten für Clavier«, op. 2 (Leipzig, 1782). »Allgemein fasslicher Unterricht im Generalbass mit Rücksicht auf den jetzt herrschenden Geschmack in der Composition, durch treffende Beispiele erläutert« (Leipzig, Enoch Richter, 1805, gr. 8°).

Vierstimmig ist der Satz, in welchem vier Stimmen selbständig geführt und zu gemeinsamer Wirkung verbunden sind. Er ist zunächst auf die Natur der Gesangsorgane begründet. Diese sind in vier, durch Umfang und Klangfarbe bestimmter charakterisirte Klassen geschieden: in Sopran oder Discant, Alt, Tenor und Bass und somit erscheint die Vierstimmigkeit in der Natur begründet. Zwischen Sopran und Alt tritt allerdings noch der Mezzosopran und zwischen Tenor und Bass der Bariton, allein nicht eigentlich als selbständige Stimmklassen, sondern wie im Artikel Singstimme gezeigt ist, als Mischgattungen, die wohl an sich, nicht aber in der Organisation des Chors und der Mehrstimmigkeit überhaupt selbständig werden. Selbstverständlich sind auch noch eine ganze Reihe anderer Zusammenstellungen von vier Stimmen möglich; es kann jede der oben genannten normalen Stimmklassen in vier Stimmen getheilt werden, so dass ein Satz von vier Sopranen oder vier Alten, von vier Tenören oder vier Bässen ausgeführt wird; es können zwei Soprane mit zwei Alten oder drei Soprane mit einem Alt, selbst drei Alte mit einem Sopran, zwei Alte mit zwei Tenören, zwei Tenöre mit zwei Bässen u. s. w. zum vierstimmigen Satz vereinigt werden, allein es sind das immer ausnahmsweise Zusammenstellungen, zu dem Zweck unternommen: bestimmte Klangeffekte zu gewinnen. Die auf die Natur der Stimmen begründete Organisation des vierstimmigen Satzes bleibt immer die oben erwähnte und sie ist auch für die Entwickelung der Instrumentalmusik maassgebend geworden. Diese folgte dem vocalen Muster so treu, dass jede Instrumentengattung zunächst in einem solchen vierstimmigen Chor sich darstellt; das 17. Jahrhundert hatte: Discant-, Alt-, Tenor- und Bassflöten, Zinken und Posaunen und Discant-, Alt-, Tenor- und Bassgeigen u. s. w. und erst allmälig ging die Musikpraxis weiter und organisirte, wiederum in engstem Anschluss an die vocale Vierstimmigkeit, den Bläserchor so, dass Flöten, Oboen und Clarinetten den Sopran und Alt vertraten, die Fagotte aber Tenor und Bass. Der Streicherchor dagegen behielt jene Anordnung der vocalen Vierstimmigkeit bei, die Discantgeigen traten als erste und zweite Geige an Stelle des Sopran und Alt, die Viola an Stelle des Tenors und da noch zum Violoncello der Contrabass als tieferes Bassinstrument hinzutrat, so konnte das Cello auch ab und zu den Tenor ersetzen, und die Viola dem Alt überwiesen werden. Obgleich der Streicherchor damit fünf Instrumente erhielt, so wurde der Satz im Grunde deshalb noch nicht fünfstimmig, denn der Contrabass geht in der Regel mit dem Violoncello; er unterstützt dies, da er 16 füssig erklingt, eine Octave tiefer. Auch dass den Streichinstrumenten Doppelgriffe zu Gebote stehen, ändert selbstverständlich nichts an der ursprünglichen Organisation, die auf die Vierstimmigkeit basirt ist.

Viertelnote, lat. *Semiminima*, franz. *Noire*, engl. *Crotchet*, der vierte Theil der *Semibrevis* unserer ganzen Note; hat bekanntlich diese Gestalt ♩ (s. Notenschrift).

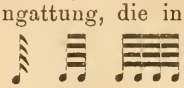
Viertelsorgel, ein veralteter, ganz unpassender Ausdruck für eine kleine Orgel.

Viertelpause, *Suspirium*, *Sospiro*, *Soupir*, das Zeichen für das Schweigen während der Dauer einer Viertelnote, hat diese Gestalt 𝄽 in unserer Zeit, nicht mehr wie früher 𝄾.

Viertelston (Neuntelton), sonst auch *Diesis* genannt, heisst das kleinste Intervall, der Unterschied zwischen *des* und *cis*, *es* und *dis*, *ges* und *fis*, *as* und *gis* u. s. w., der nicht auf den Tasteninstrumenten mit feststehenden Tönen,

wohl aber bei den Streichinstrumenten und von den Singstimmen hervorgebracht wird.

Vierundsechzigstelnote, *Quadruple croche*, der vierundsechzigste Theil der Ganzen, wohl die kleinste Notengattung, die in unserer Musik in Gebrauch ist:



Vierundsechzigtheilpause heisst dem entsprechend das Schweigezeichen für die Zeit vom Werth einer Vierundsechzigtheilnote: .

Vierundzwanziger, *les 24 Violons du Roi*, die Grossen Geigen des Königs Ludwig XIV. zu Paris; ein Streichorchester von 24 Mann. Es bestand 1636 aus 6 Discantgeigen *(Dessus)*, 12 Violen von verschiedener Gattung und zwar 4 *Hautes-contre*, 4 *Tailes*, 4 *Quintes* und dann noch 6 Contrabässen *(Basses)*. Ueber die *Petits violons*, welche Lully einrichtete (s. d.) und *Petits violons*.

Vierviertelt act, s. Tact.

Vietti, Carolina, ausgezeichnete Contra-Altistin, geboren zu Turin, auf der Acad. filarm. gebildet, betrat 1832 mit entschiedenstem Erfolge die Bühne.

Vieuxtemps, Henri, berühmter Violinvirtuose der französischen Schule, wurde am 17. Februar 1820 in Vervier in Belgien geboren. Sein Vater beschäftigte sich mit der Verfertigung von Instrumenten und war ein wenig Musiker. Als er seinem Söhnchen Henri, nachdem derselbe vier Jahre alt geworden war, eine kleine Geige in die Hand gab, zunächst nur damit er sich unterhalte, konnte er ihm auch einige Anleitung geben, und sehr bald hatte das begabte Kind alles was ihm der Vater zu lehren wusste sich angeeignet, so dass diesem selbst ein anderer Lehrer erwünscht schien. Ein solcher wurde ihm denn auch glücklicherweise durch die Generosität eines reichen Musikfreundes in Vervier, Herrn Genin, der von dem Wunderkinde vernommen hatte, in Lecloux, einem unterrichteten Musiker und Geiger, zugeführt. Die Entwickelung des Knaben schritt nun unter der intelligenten Leitung dieses Lehrers so rasch vorwärts, dass nach Verlauf von zwei Jahren die erste Probe seiner Leistungen abgelegt werden konnte. Der damals sechsjährige Vieuxtemps trug in einem öffentlichen Concert in Vervier das fünfte Concert von Rode und eine Arie mit Variationen von Fontaine mit Orchester vor. Der Erfolg war so überraschend, dass eine Kunstreise beschlossen wurde, die im Winter 1827 in Begleitung des Lehrers und des Vaters zur Ausführung kam. Man besuchte Liège, Brüssel, Antwerpen, Haag, Rotterdam, Utrecht und Amsterdam. In der letzteren Stadt hörte Charles de Beriot, der sich damals auf der Höhe seines Ruhmes befand, den Knaben spielen, und erbot sich alsobald, das aufkeimende Talent in seine fördernde Obhut zu nehmen. Um dieses Anerbieten annehmen zu können, fand eine Uebersiedelung der ganzen Familie nach Brüssel statt. Der junge Vieuxtemps wurde nun ein Gegenstand der steten Fürsorge seines Lehrmeisters, dessen er mit der grössten Dankbarkeit gedenkt und den er seinen zweiten Vater nennt. Vornehmlich suchte ihm Beriot Geschmack für die ältern Meister einzuflössen und lehrte ihn die Schönheiten der Werke des Corelli, Tartini, Viotti, Rode, Kreutzer kennen, Meister der Schule, aus der er selbst hervorgegangen war. Er führte 1828 seinen Schüler mit sich nach Paris und producirte ihn in seinen eigenen Concerten. Durch seinen Einfluss erhielt auch Vieuxtemps vom König Wilhelm der Niederlande eine Pension, welche aber durch die Revolution von 1830 verloren ging. Im selben Jahre verliess de Beriot Brüssel, um mit seiner jungen Gattin der Mad. Malibran nach Italien zu gehen, wodurch der Vater unseres jungen Künstlers in nicht geringe Verlegenheit gesetzt wurde. Was soll ich nun mit meinem Jungen anfangen? sagte er zu de Beriot, wem soll ich ihn übergeben, wenn Sie ihn aus den Händen geben? »Niemanden«, war die Antwort des Meisters. »Lassen sie ihn seinen Weg nur selbst suchen«. So kam es, dass Vieuxtemps von seinem elften Jahre an keinen Violinunterricht mehr erhielt! Bis 1833 ver-

weilte er noch in Brüssel, sich ab und zu in Concerten versuchend, Stunden gebend und seinen Studien auch durch Ensemble-Spiel obliegend. Zwei Jahre später unternahm der Vater mit ihm eine Kunstreise durch Deutschland. In Frankfurt a. M. lernte er zwei bedeutende Violinspieler kennen und bewundern, ausser dem Orchesterdirektor Guhr, den grossen Meister des Geigenspiels, Spohr, mit dem er bis zu dessen Tode in freundschaftlicher Verbindung blieb. Auch hörte er hier unter dem tiefsten Eindrucke zum ersten Male »Fidelio«. Nachdem er in Weidenbusch ein Concert gegeben, ging die Reise weiter über Darmstadt, Mannheim, Karlsruhe, Stuttgart, Baden-Baden nach München. In Stuttgart concertirte er in Gemeinschaft mit einer jungen talentvollen Pianistin aus Wien, die später seine Gattin wurde. Pechatscheck und Strauss in Karlsruhe, Molique und Lindpaintner in München erkannten alsbald in Vieuxtemps den künftigen bedeutenden Virtuosen und prophezeiten ihm seine glänzende Zukunft. Auch das Publikum überschüttete den jungen Künstler bereits bei seinem Auftreten in München, mehr noch in Wien, wohin er sich nun wendete, mit Beifall. V. blieb den Winter über dort und nahm bei Sechter Compositionsunterricht, den er später in Paris unter Reicha's Leitung noch einmal wieder aufnahm. Mayseder, den er hier auch kennen lernte und der ihm auf das Wohlwollendste begegnete, lehnte es nichtsdestoweniger ab, ihm einige Lectionen über die Ausführung seiner Compositionen zu geben, indem er ihn, gleich de Beriot, auf seine Eigenart verwies, die er in keiner Weise stören wollte. So auf Selbständigkeit verwiesen, suchte V. nun im Musikleben Wiens nach allen Seiten hin Nutzen für seine Weiterentwickelung zu ziehen. Bei Dominique Artaria, dem Zeitgenossen Beethoven's und Verleger vieler seiner Werke, lernte er Holz, Linke, Merk, Borzaga, Czerny, Roquelette, Gyrowitz, Weigl und den Baron Lannoy kennen, lauter Personen, die dem grossen Tonkünstler nahe gestanden und den lebendigen Hauch seines Genius noch empfunden hatten. Unter der Aegide dieser Männer studirte V., mit peinlicher Sorgfalt auf jede Tradition lauschend, das schöne Werk des grossen Meisters, sein Violin-Concert. Lannoy hatte ihn aufgefordert es in einem der drei *Concerts spirituels*, die alljährlich stattfanden, unter seiner Direktion zu spielen. V., der sich mit Feuereifer daran machte, erlernte das Concert in 19 Tagen und spielte es in Anbetracht seiner Jugend so, dass man ihn beglückwünschte. Es war das erste Mal nach dem Tode Beethoven's, dass dies Concert gespielt wurde, was der Leistung ein gewisses Relief verlieh. Die Besuche in Prag, Dresden, Leipzig, Berlin und Hamburg brachten ihm weniger Aufmunterung, eigentlich nur Robert Schumann in Leipzig widmete ihm einige Aufmerksamkeit. In London kam er zur Saison etwas verspätet an, jedoch durch Moscheles Verwendung gelangte V. auch hier dazu, in der Society-Philharmonic zu spielen. Ein Erlebniss für ihn in London war noch die Begegnung mit Paganini, den er zunächst in einem Concerte sah und hörte. Die mysteriöse Erscheinung des seltsamen Künstlers prägte sich ihm ebenso unvergesslich ein, wie dessen Spiel. Schon das blosse Auftreten Paganini's, die phantastisch-leichenhafte, theatralische und doch poetische Erscheinung machte einen unbeschreiblichen Eindruck. Ein nicht endender Beifallssturm empfing ihn. Eine zeitlang schien ihm dies zu gefallen, bis er plötzlich einen Adlerblick ins Publikum schoss und eine Passage vom tiefsten Ton der Violine bis zum höchsten, mit schwindelerregender Rapidität, Kraft und diamantenhellster Reinheit hinausschleuderte, dass alles hingerissen, fanatisirt war. Die Acclamationen begannen aufs Neue und die Scene wiederholte sich zwei, drei und mehr Mal; endlich schien er genug zu haben — und liess sich herab zu beginnen. So aussergewöhnlich wie die Erscheinung war auch das Spiel. Nach dem Concert traf V. mit Paganini bei Dr. Bealing in einer grossen Soirée zusammen und genoss das Glück beim Souper, das um 4 Uhr Morgens stattfand, an der Seite des Meisters zu sitzen. Vom Schlaf fast überwältigt, doch durch die Nähe des grossen Nachbarn aufrecht erhalten, erinnert er sich der vielen Gläser Wein, die dieser ihm und sich stets bis zum äussersten

Rande gefüllt eingoss und — seiner grossen Hände. V. verliess dann mit seinem Vater London, durchreiste Belgien und Holland und nahm darauf einen längeren Aufenthalt in Paris, während welcher Zeit die Compositionsstudien bei Reicha in den Vordergrund traten. Von den Compositionen der ersten Periode, die als Versuche gelten, ist nur ein Concertino in *Fis-moll* gedruckt erschienen. V. hatte nämlich den Gedanken, die »variirte Arie«, eine Form, welche damals ausschliesslich Mode war, mit der Form des Viotti'schen Concertes zu verschmelzen, und wurde dadurch auf jenes Genre der Composition geführt, innerhalb dessen sein eminentes Talent die Violinliteratur späterhin vielfach bereicherte. Die ersten derartigen Compositionen schrieb er in der Zeit von 1836 bis 1837, während er Deutschland bereiste. 1838 ging er mit Henselt, den er in Warschau traf, nach Petersburg. Eine zweite Reise nach Petersburg unternahm er im folgenden Jahre in Begleitung seines Landsmannes und Freundes François Servais (Winter 1838 bis 1839). Beide gingen zuerst nach Riga, wo sie einen liebenswürdigen jungen Kapellmeister, Richard Wagner, kennen lernten, und von hier nach Dorpat und nach Narva. Hier wurde Vieuxtemps von einer ernstlichen Krankheit befallen, die ihn und seinen Vater drei Monate festhielt. Nach der Genesung gingen sie nach Petersburg und erwarteten in der Nähe auf dem Lande die Saison. Hier entstanden das Concert in *E-dur*, op. 10, und die Fantasie-Caprice, op. 11. In der Umgegend von Petersburg, am Ufer eines Wässerchens, genannt Eschornoretschka, schrieben Vieuxtemps und Servais das Duo über die Hugenotten. Das Concert und die Fantasie spielte V. in der Wintersaison in Petersburg 1840 zum ersten Male. Der Enthusiasmus, den er damit erregte, war aussergewöhnlich, er gehörte mit einem Schlage zu den Violinvirtuosen ersten Ranges, und befestigte und erhöhte diesen Ruf, als er demnächst in Brüssel und in Antwerpen, beim Fest der Enthüllung der Rubens-Statue, spielte. Vornehmlich aber bei seinem Wiedererscheinen in Paris im Concert des Conservatoriums (12. Januar 1841) warteten seiner noch die schönsten Triumphe. Nach einer abermaligen Tour durch halb Europa schiffte er sich Ende des Jahres 1843 nach New-York ein. Nachdem er dort den Winter verbracht, besuchte er Boston, Albani und einen grossen Theil der Vereinigten Staaten von Nord-Amerika. In Vera-Cruz, in Mexiko, in der Havanna, in Neu-Orleans, ja an den Ufern des Missisippi, des Missouri und des Ohio ertönte seine Geige, bis er endlich über Washington und Philadelphia wieder nach New-York ging. Diese weiten Wanderungen waren jedoch nicht von den Resultaten begleitet, die man vielleicht voraussetzt. Die Bewohner jener entlegenen Länder, damals noch nicht wie heute an unsere Musik gewöhnt, waren nur durch ihre National-Melodie, durch die weltberühmt gewordenen Variationen über das *Yankee doodle* in Entzückung zu versetzen, durch welche V. dort sich populär machte und gleichzeitig, wohl oder übel, den Weg für die nach ihm kommenden etwas mit vorbereiten half. Nach Beendigung dieser langen und anstrengenden Reise erschienen von V. die Werke op. 6—19 (unten näher bezeichnet) und während einer Erholungsfrist, die er sich in Cannstadt im Herbst 1844 gönnen musste, schrieb er das Concert in *A-dur*, op. 25, gespielt zum ersten Mal in Brüssel (Jan. 1845). Hierauf machte es mit seinem Autor die Reise nach London durch die Städte Belgiens und Deutschlands. Während er in Berlin verweilte erhielt er durch den Grafen Wilhorski mit einer Einladung nach Petersburg zugleich den Antrag, eine Stelle als Solo-Violinist des Kaisers Nikolaus und am kaiserlichen Theater, wie die eines Professors an der dortigen Musikschule, zu übernehmen, worauf er im September 1846 nach Petersburg übersiedelte. 1852 jedoch, da man seinen Contrakt in einer für ihn unannehmbaren Weise auszulegen versuchte, verliess er diese Stellungen und Petersburg, ohne sich mit dem Klima, mit Land und Leuten befreundet zu haben. Das Concert in *E* stammt aus dem Jahre 1853 und war bestimmt, seinen Autor, nach acht Jahren der Abwesenheit, auf seinem Zuge durch

Deutschland, Frankreich, Belgien und in London wieder in Erinnerung zu bringen. Nun lebte er einige Zeit in Frankfurt a. M. und erwarb 1855 eine ländliche Besitzung »Drei-Eichenhain« im Hessischen unweit Frankfurt. Dort ruhte er gern aus, wenn er von seinen Triumphzügen zurückkehrte, bis er sich, gewöhnlich in nicht allzu langer Zeit, zu neuen Touren rüstete. Schon 1857 verliess er sein idyllisches Plätzchen, um mit Sigismund Thalberg, diesmal auch in Begleitung seiner Frau und, des *Yankee doodle* nicht zu vergessen, eine zweite Reise nach den Vereinigten Staaten zu unternehmen. Vieuxtemps fand diesmal Intelligenz und Sinn für Kunst seit seiner ersten Reise merklich entwickelt, und konnte nun seinerseits von dem profitiren, was die Durchzüge eines Ole Bull, Sivori, Henri Herz, der Jenny Lind, Albani und anderer Künstler bewirkt hatten. Diese Reise dauerte ein Jahr und nach kurzer Rast in Drei-Eichenhain finden wir im Winter 1859 Vieuxtemps in Paris mit der Vollendung des fünften Concertes beschäftigt, worauf erneute Wanderungen folgten, die sich auch auf Schweden, Dänemark, Finnland und einen Besuch in Petersburg und Moskau erstreckten. Wenn man nun erfährt, dass hierauf unter Führung eines amerikanischen Impressario eine neue Concertreise durch halb Europa stattfand, so muss man die Spannkraft des Künstlers, der immer seiner würdig blieb, bewundern. Die politischen Ereignisse von 1866 trieben ihn aus seinem Heim ihn Deutschland weg nach Paris. Hier traf ihn der Tod seines treuen Vaters und im Juni 1868 der für ihn tief schmerzliche Verlust seiner Gattin. Diese war die schon erwähnte talentvolle Clavierspielerin Josephine Eder aus Wien, geboren am 15. Decbr. 1815. Schon als Kind spielte sie in einem öffentlichen Concert und unternahm 1833 in Begleitung ihrer Mutter eine Kunstreise durch Deutschland. 1844 wurde sie mit Vieuxtemps vermählt und als dessen Gattin begleitete sie diesen auf seinen Kunstreisen und pflegte in seinen Concerten das Accompagnement seiner Salonkompositionen zu übernehmen.

Nach dem Tode dieser von V. schwer vermissten Gefährtin unternahm er, zunächst um sich von seinem Kummer zu zerstreuen, noch mancherlei Reisen, und entschloss sich 1870 mit Max Strakosch und einer berühmten Sängerin zu einer dritten Reise nach Amerika. Sie schifften sich kurz vor der Entscheidung des deutsch-französischen Krieges, am 30. August, nach New-York ein und begannen dort am 12. September, die ganzen Vereinigten Staaten durchreisend, eine nicht unterbrochene Serie von 120 Concerten. Der künstlerische, wie der pecuniäre Erfolg aller war glänzend und erinnerte an die fabelhafte Aera der Jenny Lind in Amerika. Vieuxtemps fand abermals die Situation überraschend verändert; überall Philharmonische Gesellschaften, Artistische Associationen, und den Geschmack für ernste Musik befestigt und entwickelt. Im Mai 1871 war die Tour beendigt und ohne die Einladungen nach Centralamerika und Californien anzunehmen, eilte Vieuxtemps nach Paris zu kommen, das ihm leider den tristen Anblick einer scheinbar unausbesserlichen Verwüstung bot. Er reiste deshalb nach Belgien ab, um einen neuen Landaufenthalt zu nehmen. In Brüssel befand man sich eben durch den Tod von Fétis und die Ernennung von Gevaërt an dessen Stelle in voller Thätigkeit der Reorganisation des Conservatoriums. Vieuxtemps, um die Traditionen seines verehrten Meisters Charles de Beriot fortpflanzen und pflegen zu können, entschloss sich auf den Vorschlag von Gevaërt die Direktion der ersten Classe des Conservatoriums zu übernehmen. In dieser Stellung wirkte er von 1871—1873 und in den beiden letzten Jahren auch als Direktor der *Concerts populaires*, denen zu erneutem Glanze zu verhelfen er sich mit Liebe und Leidenschaftlichkeit angelegen sein liess. Am 13. September 1873, inmitten aller Thätigkeit, traf ihn eine schwere Krankheit, die eine Lähmung der ganzen linken Seite, hauptsächlich der Hand, herbeiführte und ihn auf mehrere Jahre jeder Thätigkeit entzog. Der Pflege und Fürsorge seines Schwiegersohnes, Dr. Ed. Londowski, und der ersten medicinischen Capacitäten von Paris, welche sich für sein Schicksal interessirten,

gelang es ihn langsam wieder herzustellen. Im Laufe seiner Krankheit hatte er als Professor des Conservatoriums seine Entlassung nachgesucht, der Minister Belcond jedoch acceptirte diese nicht, sondern wünschte ehrenhalber ihn ferner zur Lehrerschaft zu zählen. Es wurde Vieuxtemps aber vergönnt seine Gesundheit in dem Maasse wieder zu erlangen, dass er im vorigen Jahre, 1877, nach und nach die Leitung seiner Classe selbstthätig wieder übernehmen konnte. Die letzten seiner veröffentlichten Compositionen (1877) sind: »*Voix intimes*«, op. 45 (Paris, Brandus, Mayence, Schott). »*Concerto pour violoncell*« (Paris, Brandus, Mayence, Schott). Ausser mehreren Orden wurde ihm auch die Auszeichnung zu Theil, am 1. December 1845 zum Mitgliede der *Académie royale de Belgique* ernannt zu werden. Von seinen Compositionen sind noch zu erwähnen: »Vier Concerte für Violine mit Orchester«, op. 10 in *E-dur* (Paris, Brandus, Mainz, Schott); op. 19 in *Fis-moll* (Paris, Brandus, Leipzig, Schubert), op. 31 in *D-moll* (Paris, Escudier, Offenbach, Andrée) und op. 37 in *A-moll* (Paris, Gerard, Berlin, Bote & Bock). »Ouverture für Orchester und Chor«, op. 41 (Paris, Gerard, Mainz, Schott). »*Sept romances sans paroles*«, op. 7 u. 8 (Paris, Brandus, Leipzig, Schubert). »*Sonate pour piano et violon*«, op. 12 (Paris, Brandus, Leipzig, Schubert). »*Six études de concert*«, op. 16. »*Souvenir d'Amerique sur la Yankee doodle*« (Paris, Brandus). »*Elegie pour alto ou violoncello avec piano*«, op. 30 (Paris, Escudier, Offenbach, Andrée). »*Sonate pour piano et alto ou violoncello*«, op. 36 (Paris, Gerard, Leipzig, Schubert). »Suite«, op. 43 (Leipzig, Schubert). »*Trois cadences pour le concerto de Beethoven*« (Offenbach, Andrée); ausserdem eine Reihe von Duos und Fantasien über Opermelodien, die er zum Theil mit Servais, Erkel, Kullak, Gregoire und Wolff bearbeitete.

Viganoni, Giuseppe, berühmter Tenorsänger, geboren zu Bergamo 1754, erst dort, später durch Ferd. Bertoni in Venedig gebildet. Sein erstes Debut fand 1777 in Brescia gleich mit Erfolg statt, so dass er in Padua als erster Tenor engagirt wurde. Nachdem sang er in Modena, Parma, Bologna und Rom, 1782 in London, 1786 in Wien. Dort schrieb Paisiello für ihn die Rolle des Sandrino in »*Il Re Teodoro*«. 1787 in Neapel erreichte V. den Gipfelpunkt seines Ruhmes und erhielt sich auch auf derselben Höhe in Paris 1789—1792, als er dort mit Mantini sich in die ersten Tenorpartien theilte. Viganoni bereiste noch mehrfach Italien, besuchte Paris noch einmal und lebte in London von 1795 bis 1801. Später zog er sich mit dem was er erworben nach Bergamo zurück und dort sang er noch alljährlich an den Festtagen in der Kirche San Maria Mag. das Tenorsolo, bis er im April 1823 das Zeitliche segnete.

Vignali, Gabrieli, venetianischer Componist, welcher in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts lebte. Man kennt von ihm: »*Sacri Rimbombi di pace e di guerre a* 2, 3, 4 *voci ed uno a otto col basso per organo*« (Venedig, 1665, in 4°). Eine zweite Ausgabe desselben Werkes erschien in Deutschland in Uberlingen unter dem Titel: »*Sacri concentus a* 2, 3, 4 *et uno ab* 8 *vocibus, ad ecclesiae militantis statum stylo selectivre applicati*« (1671, in 4°). Im Manuscript im Besitze des Abbé Santini: »*Kyrie, Gloria e Credo, a* 4 *con stromati*«.

Vignati, Giuseppe, Componist, geboren zu Bologna in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Seine Oper »*I Rivali generosi*« wurde im Theater San Samuele zu Venedig 1726 aufgeführt.

Vignola, Giuseppe, Componist, zu Sicilien um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren; schrieb 1701 die Musik zum Oratorium »*Debora professo guerriera*«, zu welchem Doctor Andrea Perrucci den Text verfasst hatte.

Vigorosamente und

Vigoroso, Vortragsbezeichnungen = stark, kräftig, wie *energico*.

Viguerie, Bernard, Clavierspieler und Musiklehrer zu Paris, ist 1761 zu Carcassonne in Languedoc geboren, war erst Chorknabe und erhielt später in Paris von Laguna und Charpentier Unterricht. Nachdem er sich bereits als tüchtiger Clavierlehrer bekannt gemacht hatte, errichtete er eine Musikalienhandlung und Notenstecherei, welche um die Mitte dieses Jahrhunderts noch

bestand. In dieser wurden auch seine zahlreichen Claviercompositionen gestochen, darunter: »*Bataille de Marengo, pièce militaire et historique pour piano avec violon et basse*«. Eine Clavierschule: »*L'art de toucher le pianoforte, ou méthode facile pour cet instrument etc.*« (Paris, chez l'auteur, 1798) von V. verfasst, erlebte eine Unzahl von Auflagen.

Vilback, Alphonse Zoe Charles Renaud **de,** Organist und Componist, geboren zu Montpellier am 3. Juni 1829 als Sohn eines Kapitains. Da er für die Musik Begabung zeigte, führte ihn der Vater 1842 nach Paris und sorgte dafür, dass er Aufnahme im Conservatorium erhielt. Hier nützte der junge Vilback die Zeit der Studien so, dass er den Preis errang, der ihm eine Studienreise nach Italien und Deutschland ermöglichte. Nach seiner Rückkehr liess er sich in Paris als Lehrer nieder und nahm in der Parochie St. Eugene eine Stelle als Organist an, als welcher er zu den besten Frankreichs zählt. Ausser Claviercompositionen hat er die Opern: »*Au claire de lune*«, kleine komische Oper; »*Almanzor*«, komische Oper in 1 Akt, die in Paris gegeben wurden, geschrieben.

Vilhalva, Antonio Rodriguez, zuletzt Kapellmeister an der Kathedrale zu Evora, war in Vilhalva bei Fronteira in Portugal geboren. Er studirte fleissig und erfolgreich um 1625 bei Manuel Robello die Musik, so dass er bald an der Hospitalkirche und dann an der Kathedrale zu Lissabon als Kapellmeister angestellt wurde. Hierauf kam er nach Evora. Er hat viele Psalmen, Messen und Hymnen componirt, die in der königl. Bibliothek zu Lissabon aufbewahrt sind. Sein Hauptwerk unter diesen ist eine Messe für acht Stimmen in vier Bänden, unter No. 703 daselbst zu finden.

Vilhena, Diego Dias **de,** Kapellmeister zu Evora in Portugal, einer der gewandtesten Contrapunktisten seines Vaterlandes und Schüler des berühmten Pinheira. Er starb 1617 und hinterliess ausser mehreren praktischen Werken, welche in der königlichen Bibliothek zu Lissabon befindlich sind, den folgenden Traktat: »*Arte de Canto chaõ para principiantes*«, welcher ebenfalls dort aufbewahrt ist.

Villacica, eine spanische Liedergattung.

Villaert, s. Willaert.

Villanelle, *Canzoni villanesche, Villote* bezeichnet ursprünglich einen Dörfler- oder Bauerngesang (von *villa*, Dorf — *villano*, ein Dörfler, Bauer), wie solche vom Landvolke in Italien schlichthin gesungen, wohl auch kunstlos mit Schalmeien oder Geigen begleitet wurden. Nach der Mitte des 16. und durchs ganze 17. Jahrhundert nahmen italienische Componisten sich dieser volksthümlichen Liedergattung an und — neben den gehaltvollern mehrstimmigen Madrigalen — componirten sie eine Unzahl solcher Villanellen gewöhnlich zu drei, aber auch zu vier Singstimmen und fanden damit viel Anklang und Absatz, so dass sie im Verein mit Dichtern sie schockweise in die Welt schickten, auch für Laute arrangirten oder arrangiren liessen. In Deutschland fand das leichtfertige, frivole Wesen der welschen Villanellen am Ende des 16. Jahrhunderts ebenfalls Eingang; Uebersetzungen und Nachahmungen der italienischen Versform und Melodien wurden reichlich in der Kunstmusik lange Zeit gefunden und dem heimischen deutschen Volkslied vorgezogen, ja der herzige deutsche Volksgesang wurde durch solchen italienischen und italienisirenden Singsang zurückgedrängt, ohne dass durch dergleichen leichte Unterhaltungsmusik der Kunst nur irgend welcher Nutzen erwuchs. Importirt wurden nach Deutschland besonders die Villanellen und Madrigale von Luc. Maurenzo. Die ersten deutschen Nachbildungen des Villanellenstils besorgte wohl Jac. Regnart in seinen viel begehrten und in vielen Auflagen verbreiteten dreistimmigen Liedern nach Art der Neapolitanischen 1574 zuerst gedruckt. Seitdem konnte man auf hunderten von deutschen mehrstimmigen Liederbüchern (z. B. bei F. J. Brechtel, 1590, V. Hausmann, 1606, Gregorio Turino, 1590 u. A.) lesen: deutsche Liedlein mit 3 Stimmen »nach Art der Welschen Villanellen«. Die

Texte dieser Villanellen im Original von italienischen Kunstdichtern wie in deutschen Nachbildungen waren nach ihrem Versbau wohl glatter und mannichfaltiger als das Volkslied, aber dem Inhalte nach das, was man eben wollte: nicht blos harmloser kecker Scherz, Humor und Zärtlichkeit wie im Madrigal fand in den Villanellen, Villoten und Canzonen *alla Napolitana* seinen Ausdruck, sondern ihr Ton war oft ziemlich derb, leichtfertig, prickelnd, stark frivol. Letzteres gilt besonders von den neapolitanischen Villoten, darin sich italienische Singmeister bemühen, jungen Damen die Anfangsgründe der Musik beizubringen. Man vergleiche z. B. Proben in Kiesewetter, »Weltl. Gesänge«, Beilage No. 22 und 23.

Villani, Gasparo, ist zu Piacenza geboren und war in dieser seiner Vaterstadt in den ersten Jahren des 17. Jahrhunderts Organist. Von seinen Compositionen, worunter sechsehn- und zwanzigstimmige, gelangten zum Druck: »*Missa, Psalmi ad Vesperas* 16 *vocibus concinuntur*«, lib. 2 (Venetiis, apud Aug. et F. F. Gardanum, 1611, in 4°). »*Missa ave Maria graciosa* 20 *vocum*«, lib. 4 (ibid. 1611). »*Misse e Vespere a* 4, 5 *e* 6 *voci*« (Venedig, 1611, in 4°). »*Salmi a* 5, 6 *e* 8 *voci con basso continuo per l'organo*« (Venedig, 1617, in 4°). »*Psalmi omnes ad Vesperas* 5 *vocum*«, op. 7 (Venedig, app. Bart. Magni, in 4°). »*Salmi per tutti i Vespri dell anno a* 12 *voci*«, lib. 3 (Venedig, app. Aug. Gardano, 1610).

Villeneuve, André Jacques, war Kapellmeister zu Arles im Anfange des 18. Jahrhunderts. Von seinen Compositionen wurden gedruckt: »*Concert français*«, nach der Uebersetzung des Psalmes: »*Dominus regnabit*« (Paris, Ballard, 1711, in Fol.). »*Neuf leçons des Ténèbres avec basse continue*« (Paris, Boyvin, in 4° oblong.). »Sechs Motetten und ein Miserere« (ebend., ibid.).

Villiers, Pierre **de,** auch Vuilliers, französischer Musiker des 16. Jahrhunderts, nur noch bekannt durch seine Compositionen, verstreut in Sammlungen, welche zu seiner Zeit erschienen. Es sind: »*XIV livres, contenant XXIX chansons nouvelles à quatre parties*« (Paris, Attaingnant, 1543, kl. 4°). »*Motetti del Fiore, Tertius libre cum quatuor vocibus*« (Impressum Lugduni, per Jacobum Modernum de Pinguento, Anno Domini, 1539, in 4° obl.). »*Quintus liber, Motetorum quinque et sex vocum.* (Opera et solercia Jacobi Moderni [alias dicti Grand Jacques] in unum coactorum et Lugduni ab eodem impressorum, 1543, in 4°). »*Liber decem Missarum a praeclaris et maximi nominis musicis contextus etc.*« (Jacobus Modernus a Pinguento excudebat Lugduni. Anno publicae salutis, 1540, kl. in Fol.). Hierin ist eine vierstimmige Messe von P. de Villiers »*De Beata Virgine*« enthalten. »*Concentus octo sex, quinque et quatuor vocum omnium jucundissimi nuspiam antea six aediti*« (Augustae Vindelicorum, Philippus Uhlhardus excudebat, 1545, in 4° obl.). Von den sechsunddreissig Motetten, welche diese Sammlung umschliesst, gehören zwei dem P. de V. an. »*Quart livre de chansons composées à quatre parties par bons et exellents musiciens. Imprimé en quatre volumes*« (Paris, Adrian Le Roy et Robert Ballard, 1553, kl. in 4° obl.). »*Cinquiesme livre de chansons nouvellement composées en musique a quatre parties par plusieurs autheurs. Imprimé en quatre volumes*« (ibid. 1556). Enthält drei vierstimmige Gesänge von Villiers. »*Second livre du Recueil des receuils composé à quatre parties de plusieurs autheurs*« (ibid. 1564, in 4°). Mit drei Gesängen von Villiers. »*Premier livre de chansons à deux parties composées par plusieurs autheurs*« (ibid. 1578, kl. in 4° obl.). In dieser Sammlung befinden sich zwölf Gesänge von P. de Villiers.

Villoteau, Guillaume *André* einer der bedeutendsten französischen Musikschriftsteller, gehörte zu den Gelehrten, welche Napoleon 1798 nach Egypten begleiteten, und dessen historische Abhandlungen über die Musik der orientalischen Völker in dem grossen Werke »*Description de l'Egypte*« aufgenommen wurden. Er ist am 6. September 1759 zu Bellême (Departement l'Orne) geboren und wurde nach dem Tode seines Vaters sehr jung in den Knabenchor der Schule zu Mans aufgenommen, wo er ausser in der Musik auch den Unterricht in den Schulwissenschaften genoss. Elf Jahre alt erhielt er die Tonsur

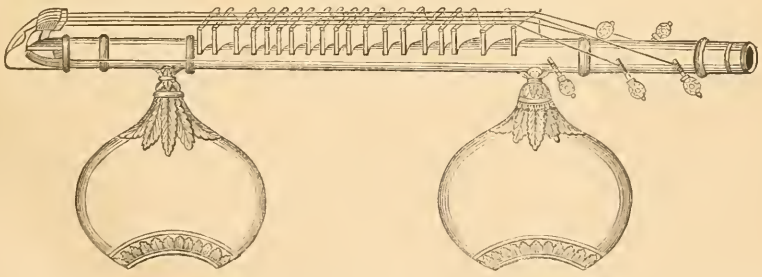
und wurde mit einem Stipendium versehen, vermittelst welchem er seine Studien fortsetzen konnte. Nach Beendigung derselben drangen seine Verwandten in ihn Priester zu werden. Weil er hierzu keine Lust empfand, entfernte er sich heimlich und versuchte erst als fahrender Kirchenmusiker, sogenannter *vicarier*, durchzukommen, liess sich dann in einem Dragoner-Regiment anwerben und entschloss sich, da auch das Soldatenleben ihm nicht zusagte, und er fürchten musste sein Stipendium zu verlieren, zur Rückkehr nach Mans, wo er zunächst wieder in den Kirchenchor eintrat. Nachdem fand er Anstellung als Tenorsänger an der Kathedrale in Rochelle und ging dann nach Montaign, wo er einen zweijährigen Cursus der Philosophie durchmachte, welchem ein dreijähriger den Studien gewidmeter Aufenthalt in Paris folgte. Nachdem er dann die Weihen erhalten hatte, wurde er beim Chor der Kathedrale in Paris mit der Aussicht einer ansehnlichen Prebende angestellt. Die Revolution jedoch und der geringe Beruf, den er für den geistlichen Stand empfand, führten ihn von hier in den Opernchor, in welchen er 1792 eintrat, zu derselben Zeit, als ein anderer bedeutender Musikschriftsteller Frankreichs, Perne, ebenfalls diesem Chor angehörte. Villoteau konnte diesen für ihn unpassenden Platz verlassen, als er Napoleon nach Egypten begleiten durfte. Mit Kenntnissen war er genügend ausgerüstet, dem Auftrage gerecht zu werden, im Lande selbst Nachforschungen über Ursprung und Entwickelung von dessen Musik, der Musik der verschiedenen orientalischen Völker, anzustellen. Er kam 1800 reich mit Material versehen nach Paris zurück und ergab sich mit Eifer und grosser Gewissenhaftigkeit der Ausarbeitung desselben, indem er die in den Bibliotheken vorhandenen Documente zu Rathe zog und der Unterstützung der Orientalisten Sylvestre, de Saçy Herbien und Sedillot bei der Uebersetzung der Originale sich versicherte. Die Aufsätze, welche in den Bänden des grossen Werkes »*Description de l'Egypte*« nach und nach aufgenommen wurden, erschienen 1804 bis 1807. Es sind folgende: 1) »*Dissertation sur la musique des anciens Egyptiens*«. 2) »*Dissertation sur les diverses espèces d'instruments de musique que l'on remarque parmi les sculptures qui décorent les antiques monuments de l'Egypte et sur les noms que leur donnèret en leur langue propre, les premiers peuples de ce pays*«. Diese zwei Abhandlungen sind in den Bänden die vom alten Egypten handeln enthalten. 3) »*De l'état actuel de l'art musical en Egypte ou relation historique et descriptive des recherches et observations faites sur la musique en ce pays*«. Diese Abhandlung (240 Seiten klein Folio) ist in der Original-Ausgabe dem vierten Bande des grossen Werkes einverleibt. 4) »*Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des Orientaux*«. Diese letzte Abhandlung steht in dem betreffenden Werk im siebenten Bande und umfasst 170 Seiten. Die erste Abhandlung: »*Dissertation sur la musique des anciens Egyptiens*« wurde ins Deutsche übersetzt von Michaelis unter dem Titel: »Abhandlung über die Musik des alten Egyptens« (Leipzig, 1821, in 8°, 190 S.). Dass in Bezug auf die Musik der alten orientalischen Völker manches seit dem Erscheinen jener Aufsätze durch Auffindung von Instrumenten und anderen Antiquitäten in ein anderes Licht gesetzt werden konnte, ist selbstverständlich, nichtsdestoweniger ist das treffliche Buch eine der besten Quellen vieler interessanter Nachrichten. Ein anderer Aufsatz über die Natur und den Charakter der verschiedenen Arten des Gesanges bei den altegyptischen Völkern, war ebenfalls für das Hauptwerk bestimmt, wurde aber, als zu viel auf Conjekturalannahmen beruhend, nicht aufgenommen. Zu einem Dictionair über alles was die Theorie und die Praxis der orientalischen Musik betrifft, mit der Uebersetzung der Kunstausdrücke der arabischen, türkischen, persischen, etiopischen, armenischen und modernen griechischen Musik hinterliess Villoteau das Material. Ein Vortrag, gehalten in der Akademie der Wissenschaften zu Paris, erschien gedruckt zu Paris, 1807, gross 8°, 88 S.: »*Mémoire sur la possibilité et lutilité d'une théorie exacte des principes naturels de la musique*« als der Vorläufer der grösseren Arbeit: »*Recherches sur l'analogie de la musique avec les arts, qui*

ont pour objet l'imitation du l'angage, pour servir d'introdution à l'étude des principes naturels de cet art« (Paris, 1807, 2 vol., gross 8°, Band I 536, Band II 598 Seiten, mit vier grossen Kupfertafeln, enthaltend). Dieses Buch fand wenig Leser und wenig Absatz und erlitt das sonderbare Schicksal, grössten Theils als Schiffsbalast verwendet zu werden. Villoteau, welcher der Commission für die Bildung und Förderung des grossen Werkes über Egypten angehörte, an welchem er auch ein vorzüglicher Mitarbeiter gewesen war, zog sich später missmüthig und verstimmt zurück, indem seine Collegen, die mehr Weltklugheit besassen als er, aus ihren Stellungen den Nutzen grosser Vergünstigungen vom Gouvernement zu ziehen wussten, während er fast leer ausging. Er beabsichtigte nun sich in Savonnière (Touraine) von seinen Ersparnissen eine ländliche Besitzung zu erstehen, verlor jedoch sein Geld durch den Bankerott eines Notars, dem es übergeben war. Er zog sich hierauf nach Tours zurück, wo er von einer mässigen Pension lebte. Im Auftrage des Ministeriums des Innern lieferte er noch in den letzten Jahren seines Lebens eine Uebersetzung mit Commentaren der sieben griechischen Autoren, welche über Musik geschrieben, nach der lateinischen Uebertragung von Meibom. Die Manuscripte der griechischen, lateinischen und französischen Version besitzt das Pariser Conservatorium, eine Abschrift derselben die Bibliothek in Tours.

Vilsecker, Franz Johann, Lehrer des Kirchengesanges am Seminar zu Passau in Baiern, gab heraus: »Lehre vom römischen Choralgesange zum Gebrauche für Seminarien, Geistliche, Schullehrer und Choralisten« (Passau, 1841, in 8°).

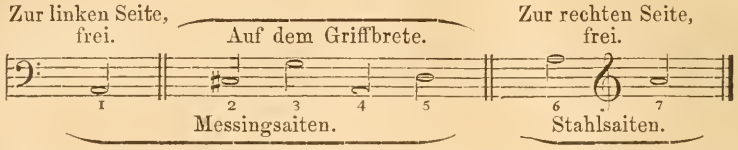
Vimercati, Pietro, Virtuose auf der Mandoline, ist 1779 geboren und wurde durch die ausgezeichnete Behandlung seines Instruments berühmt, so dass man ihn in Italien den Paganini der Mandoline nannte. 1808 machte er in Florenz besonderes Aufsehen. Er bereiste fast ganz Italien und liess sich an mehreren Orten, wie in Mailand im Theater in den Zwischenakten hören. Wien besuchte er 1829 und 1840, Berlin und Weimar 1836. In den beiden letzteren Städten wirkte auch seine Gattin, geborene Bianchi, eine Sängerin, in seinen Concerten mit. Er starb am 27. Juli 1850 in Genua.

Vina ist in seinem Bau ein höchst interessantes Saiteninstrument der Hindostaner, uralt und noch heute sehr beliebt. Ihre Erfindung wird dem göttlichen Krischna — ähnlich dem Apollo der Griechen — zugeschrieben. Hier ist das Bild von dieser indischen Cither oder Vina:

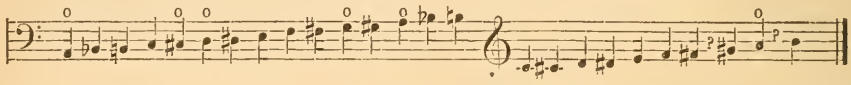


Der Körper des Instrumentes besteht aus einem hohlen Cylinder von Bambus, etwa 3 Zoll (= 7 Centimeter) im Durchmesser und etwas über einen Meter lang. Auf der einen Seite dieser Röhre sind zwei hohle Kürbisse (Gourds) angefestigt, die als Resonanzkörper dienen, einen ziemlich grossen Ausschnitt haben und zuweilen zierliche Schnitzerei aufweisen. Auf der entgegengesetzten Seite des Rohres ist ein Griffbrett angebracht, auf welchem 19 bewegliche, durch Wachs befestigte Stege hintereinander stehen, die der Spieler je nach der gewollten Stimmung hin- und herrücken kann; die dem Saitenhalter (welcher die Form eines Schwanenhalses aufweist) näherstehenden Stege sind etwas höher als die übrigen und werden sie nach den Wirbeln hin immer

niedriger. Die Zahl der Saiten auf der Vina beträgt stets sieben; davon liegen vier über den Stegen und drei seitwärts frei, nämlich eine an der linken und zwei zur rechten Seite ganz unten. Nach ihrem Stoffe sind von diesen Saiten zwei stählerne, nämlich die rechts oben auf dem Steg liegenden, die übrigen fünf sind messingene. Alle sieben Saiten sind in folgender Art gestimmt:



Mit diesen blossen Saiten und mit Hilfe des Greifens auf dem Griffbret kann der Spieler auf der Vina folgende Tonreihe (Scala) hervorbringen:



Die mit 0 bezeichneten sind die Klänge der leeren Saiten, alle übrigen Töne entstehen durch Niederdrücken der Saite auf die Stege. Die beiden fehlenden Töne $\overline{g}$ und $\overline{b}$ gewinnt man durch stärkeren Fingerdruck auf *fis* und $\overline{a}$. Die Haltung des Instrumentes ist, wie uns Abbildungen indischer Virtuosen zeigen, eine sonderbare. Beim Spielen wird nämlich dies Instrument fest an die linke Schulter gelehnt, so dass ein Gourd oben auf der Schulter des Spielers ruht, der andere dagegen auf sein rechtes Knie gestützt ist. Zum Spiel selbst werden beide Hände gebraucht, vorzüglich aber der erste und zweite Finger der linken Hand und mit dem kleinen der rechten werden die freien Saiten zuweilen angerissen (geknippst). Die Vorderfinger der rechten Hand sind mit einer Metallkapsel, gleich einem Fingerhut, versehen, aus deren Mitte vorn eine elastische Metallspitze hervorragt; mit dieser werden die Saiten angespielt, und es entsteht ein schrillender Ton mit hellem Nachklang, wenn die Saite stark erregt wird, dagegen bei leiser Berührung soll der Ton sehr angenehm klingen.

Vinař, Vinc., Componist, geboren am 7. Febr. 1835 in Divišov (Böhmen), erhielt die ersten Anfangsgründe in der Musik von seinem Vater, der ein tüchtiger Organist war. Im Jahre 1855 trat V. in die Prager Organistenschule, wo er in beiden Jahrgängen mit der ersten Prämie auszezeichnet wurde. Auf Anempfehlung des Conservatoriumsdirektor Fr. Kittel wurde er zum Chordirigenten in Petrinier (Croatien) ernannt. Im Jahre 1857 wurde er als Domorganist nach Agram berufen, wo er eine Pianofortelehranstalt errichtete und vier Jahre mit Erfolg wirkte. Im Jahre 1861 wurde er zum städtischen Kapellmeister in Chrudim, im Jahre 1862 zum Kapellmeister des Turnvereins »Sokol« in Prag ernannt. Im selben Jahre erhielt er unter 15 Competenten die Chordirektorstelle an der heiligen Geistkirche in Prag, wo er bis zu seinem Tode (am 16. December 1872) segensreich wirkte. V. widmete sich frühzeitig der Composition und componirte in Agram eine grosse Messe, die er dem Bischof Strossmaier widmete, einen grossen Hymnus, Ave Maria und ein grosses Orgelconcert. In Chrudim, wo er den Männergesangverein »Slavoj« gründete, schrieb er Gesangsquartette und in Prag einige grössere und kleinere Messen, von denen besonders die in *C-dur* sehr gediegen ist. V. hat sich auch im Opernfach versucht und schrieb eine komische Oper »*Vodník*« (der Wassermann), die aber leider nicht zur Aufführung gelangte. Eine zweite heroische Oper »*Husitskíržena*« (das Hussitenweib) von ihm blieb unvollendet. V. war auch literarisch thätig und schrieb ausser vielen Musikaufsätzen über das Orgelspiel und den Contrapunkt auch eine kleine Instrumentationslehre in böhmischer Sprache unter dem Titel »*Naupa o instrumentaci*«. V. ist der Cholera zum Opfer gefallen.

Vinacesi, Benedetto, Kapellmeister und Componist, geboren zu Brescia gegen 1670, stand erst im Dienst des Fürsten Francesco Gonzaga von Castiglione und erhielt 1704 den Platz als zweiter Organist an der Markuskirche in Venedig mit erst 200, dann 300 Dukaten. Auch Chordirektor an dem Conservatorium Ospedaletto daselbst war er. Ausser vielen Kirchenstücken sind folgende Opern von ihm noch bekannt: »*Gli Sfoghi di giubilo*«, eine vierstimmige Serenade, bei Gelegenheit der Geburt des Herzogs von Bretagne für den französischen Gesandten componirt. »*Susanna*«, Oratorium (Brescia, 1694). »*Il luor nello scrigno*«, Oratorium (Cremona, 1696). »*L'Innocenza giustificata*« (Venedig, 1699). »*Gli Amanti generosi*«, Theater St. Angelo (Venedig, 1703). Ferner erschienen gedruckt: »*Sfere armoniche ovvero sonate da chiesa a due violini con violoncello e parte per l'organo*« (Venedig, 1696, in 4°) und »*Motetti a 3 voci*« (Venezia, app. Gius. Sala, 1714).

Vincent, Alexandre Joseph Hydulphe, Professor der Mathematik am College Saint-Louis zu Paris, Mitglied der Akademie der schönen Wissenschaften, der Gesellschaft der Alterthumsforscher, Conservator der Bibliothek der gelehrten Gesellschaften im Unterrichtsministerium u. s. w., ist zu Hesdin (Pas de Calais) am 20. Novbr. 1797 geboren. Ausser auf seinem eigentlichen Gebiete, der Mathematik, war er auch auf dem der Musik thätig und verfasste eine Anzahl Aufsätze und schrieb ein Werk, das vorwiegend die Musik der Griechen und Lateiner zu seinem Gegenstande nimmt. Die Aufsätze sind ungefähr folgende: »*Note sur une formule générale de modulation*« (»*Mémoires de la Société royale des sciences, de l'agriculture et des arts*«), Separatabdrücke: Lille bei L. Danel, 1832, in 8°, acht S. mit zwei Tafeln. »*Dissertation sur le rythme chez les anciens*«, 1845, in 8°). »*De la musique dans la tragédie grecque, à l'occasion de la tragédie d'Antigone*« (»*Journal de l'instruction publique*»). »*De la notation musicale de l'école d'Alexandrie*« (»*Revue archéologique*«, 3ième année). Analyse des Aufsatzes über Metrik und Rhythmik von S. Augustin, betitelt: »*De Musica*«, 1849, in 8°). »*Mémoire sur le systéme de Scheibler*« (»*Annales de chemie et de physique*«, 3. Serie, t. XXVI 1849). »*Emploi des quarts de ton dans le chant grégorien constaté sur l'antiphonaire de Montpellier*« (»*Extrait de la Revue archéologique*«, douzième année, Paris, A. Leleux, 1854, in 8°). »*De la notation musicale attribuée à Boëce et de quelque chants anciens qui se trouvent dans le manuscrit latin No.* 989 *de la Bibliothèque impériale.*« »*Nouvelle considérations sur la musique et sur la versification du moyen âge*« (»*Extrait du Correspondent dn* 25. *juin* 1855«), Separatabdrücke. »*De la musique des anciens Grecs*«, Vortrag, in Arras gehalten, erschien daselbst 1854 in 12° von vierundzwanzig Seiten mit vier Platten). »*Sur la tonalite ecclesiastique de la musique du quinzième siècle*« (Paris, A. Leleux, 1858, in 8°, 23 Seiten mit 12 Musikbeilagen). »*Rapport sur un manuscrit musical du quinzième siècle*« (Kaiserliche Bibliothek, Juli 1858, in 8°, zehn Seiten mit acht Seiten Musik). Analyse eines Theiles der Arbeit von E. de Coussemaker: »*L'histoire de l'harmonie au moyen âge*«. »*De la valeur et de la lecture des neumes dans la musique du moyen âge*« (1862, in 8°, 34 S.). »*Sur la théorie de la gamme et des accords*«, 24 S. in 4°. Endlich im 16. Bande der »*Notices et extraits des manuscripts de la Bibliothèque du Roi, etc.*« (Paris, imprimerie royale, 1847) erschien von Vincent: »*Notice sur trois manuscrits grecs relatifs à la musique, avec une traduction française et des commentaires.*« Vincent berührt in diesem, 600 Seiten umfassenden Buche fast alle Fragen, die Musik der Alten betreffend, welche seit lange hin und her geworfen werden; er ging aber von der irrigen Voraussetzung aus, dass die Griechen und Römer die Harmonie in unserem Sinne gekannt und angewendet hätten. Als M. Marcel Bernard Julien einige Jahre später sein Buch »*De quelques points des sciences dans l'antiquité*« veröffentlichte, in welchem er die Metrik und die Musik der Griechen betreffend eine der Vincent'schen entgegengesetzte Meinung hinstellt, sah er sich durch den Letzteren aufs Heftigste angegriffen (»*Quelques mots sur la musique et la poésie ancienne.*« Im »*Corre-*

spondant« vom 25. September und 25. October 1854). Julien, dessen Anschauung auf guten Gründen ruht, konnte Herrn Vincent im Verlaufe des Streites völlig widerlegen. Mit Fétis (s. »*Biog. univ. des musiciens*«, Tome huitième, p. 355) gerieth Vincent in einen ähnlichen polemischen Streit, als dessen Abhandlung erschien: »*Mémoire sur l'harmonie simultanée des sons chez les Grecs et les Romains etc.*« (Bruxelle, 1858, in 4°).

Vincent de Beauvais, lateinisch: Vincentius Bellovacensis, Benediktinermönch, geboren in den letzten Jahren des zwölften oder in den ersten des dreizehnten Jahrhunderts. Er war der Erzieher der Kinder Louis IX. von Frankreich; von einigen Schriftstellern wird er als Bischof von Beauvais bezeichnet, was aber nicht erwiesen ist. Auch sein Todesjahr wird verschieden angegeben, von einigen als 1256, von anderen als 1264 und von Oudinus sogar zwischen 1280 — 1290. Vincent verfasste eine Art Encyclopädie, nach den Materien geordnet unter dem Titel: »*Speculum quadruplex, naturale, doctrinale, morale et historiale.*« Von diesem Werke erschien die erste Auflage zu Strassburg bei Mentellin im Jahre 1473 in zehn Bänden in Fol. Das »*Speculum doctrinale*«, von welchem das 17. Buch eine musikalische Abhandlung enthält, welche in 26 Kapiteln eingetheilt ist, wurde neu gedruckt in Basel 1476, in Nürnberg 1486, in Venedig 1489, 1494 und 1591. Der Inhalt ist in Forkel's »Literatur« angegeben.

Vincent, Heinrich Jos., ist am 23. Februar 1819 zu Thalheim bei Würzburg geboren. Seine schöne Stimme veranlasste seine Aufnahme als Sängerknabe in das Alumnat in Kitzingen. Nachdem er dann das Gymnasium absolvirt hatte, besuchte er die Universität Würzburg, um Theologie zu studiren. Leidenschaftlich dem Gesange ergeben, half er hier die »Liedertafel« gründen und wurde eines der thätigsten Mitglieder. Das Studiren der Rechtswissenschaft, der er sich später zugewandt hatte, gab er schliesslich auch auf, um sich ganz der Musik zu widmen. Seit 1872 lebt er als Gesanglehrer und Chormeister des Gesangvereins in Czernowitz (Bukowina). Als vollständiger Autodidakt veröffentlichte er zwei Schriften: »Kein Generalbass mehr« (Wien, 1860) und »Die Einheit in der Tonwelt« (1861). Neuerdings brachte er sich wieder in Erinnerung, indem er die alte Frage in Bezug auf die Bedeutung der chromatischen Tonleiter und einer neuen Tonschrift in Anregung brachte (»Allgemeine deutsche Musikzeitung« 1874) und sie in einer selbständigen Broschüre: »Die Neu-Claviatur« zu beantworten versuchte. Zu seinen Compositionen zählen auch mehrere Opern und Operetten: »Die Bettlerin«, »König Mürat«, »Die Kirmess«, »Zum Wachtmeister«, von denen die erste in Halle und in Würzburg zur Aufführung gelangte.

Vincent, William, ein englischer Gelehrter, der zu London 1739 geboren wurde, studirte zu Cambridge, wurde dann Caplan des Königs von England und von Westminster. Er starb am 31. December 1815. Zu den Werken dieses Gelehrten gehört auch: »*Considerations on parochial Music*« (London, 1787, in 8°).

Vincentius, Casparus, auch Vincenz, war Anfangs Organist an der Andreaskirche zu Worms und wurde um 1611 Organist zu Speier. Achtstimmige Motetten seiner Composition erschienen unter dem Titel: »*Cantiones sacrae octo vocibus*«. Auch hat er der Sammlung des Abraham Schad: »*Promptuarii musici sacros harmonicos etc.*« eine Anweisung zum Generalbass beigegeben, welche zu ihrer Zeit gut gewesen sein soll.

Vinchioni, Cintio, Kapellmeister an der Kathedrale von Viterbe in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts, schrieb die Musik zu dem geistlichen Drama: »*Il Martirio de' Santi Fanciulli Giusto e Pastore*«, aufgeführt 1708 zu Rom.

Vinci, Leonardo, dramatischer Componist der Neapolitanischen Schule, wurde 1690 in Strongoli, einer Stadt in Calabrien, geboren. In Neapel besuchte er das Conservatorium »*Dei Poveri di Gesù Cristo*«, wo er in Gemeinschaft mit Pergolese ein Schüler des Gaetano Greco war. Sein Ruf als Operncom-

ponist verbreitete sich vom Jahre 1723 an in Italien schnell und allgemein. Die ersten Opern des Vinzi waren: »*Lo Creato fauzo*«, komische Oper, im Neapolitanischen Dialekt (aufgeführt im Theater Fiorentini 1719). »*Le Doje lettere, idem*«, 1719. »*La Stratonica*«, mit komischen Zwischenspielen, 1720. »*Lo Scassone*«, im Neapolitanischen Dialekt, 1720. »*Li Zite in galera, idem*«, 1721. »*Le Feste napolitane*«, drei Akte, 1721. »*Silla dittatore*«, in Paris im Palais royal aufgeführt zum Geburtsfest Carl VI. »*La Semiramide riconnosciuta*«, aufgeführt in Rom 1723. »*Rosmira fedele*«, 1723. »*Farnace*« und »*Eraclea*«, in Venedig 1724. »*Don Ciccio*« und »*Turno Aricino*«, ebenfalls 1724. Dann 1725 »*Astianatte*«, eine seiner besten Opern, und im selben Jahre »*Ifigenia in Tauride*«, welche für sein bestes Werk galt; ebenfalls allgemeinsten Beifall fand »*Asteria*«, 1726 geschrieben. »*Siroe*«, »*Ernelinda*«, »*Il Sigismonda, re di Palonia*«, »*Catone in Utica*«. »*Caduta de' Decemviri*«, 1727. »*Flavio Anicio Olibrio*«, mit Zwischenspielen, 1728. 1729 schrieb Vinci in Rom eine Cantate nach Metastasio »*La Contesa de' Numi*« für den französischen Minister Cardinal Polignac, zur Geburtsfeier des Dauphin. Dieser Cantate folgte 1730 »*Alessandro nell Indie*« und »*Didone abbandonata*«, für den berühmten Sänger Gizziello geschrieben. Ferner »*L'Impresario di teatro*« (Neapel, 1731); »*Siface*« (1734 in Neapel aufgeführt) und »*Artaserse*«, seine letzte Oper, welche für das Theater Bartolomeo geschrieben wurde, deren Aufführung er jedoch nicht erlebte, da er in Neapel an vergifteter Chocolade plötzlich starb. Es wird berichtet, dass er sich der Gunstbezeugungen einer hochstehenden Dame öffentlich rühmte und dass ein Verwandter derselben seine Indiscretion rächte, indem er ihn vergiftete. Vinci war einer der Kapellmeister der königlichen Kapelle und Weltmann, was ihn aber nicht hinderte, auch Mitglied einer frommen Brüderschaft zu sein, welche ihren Sitz im Kloster der heiligen Katharina a Formello hatte und zu einem Dominicanerkloster zu gehören. Für diese Brüderschaft schrieb er eine Anzahl Kirchenmusiken, von welchen noch bekannt sind: Das Oratorium »*La Protezione del Rosario*«, 1729, und ein anderes Oratorium »*La Vergine addolorato*« vom Jahre 1731, ein Kyrie für fünf Stimmen mit Orchester, zwei Messen für fünf Stimmen mit Orchester und Motetten. Für die Weiterentwickelung gewisser Formen, wie ihm einige Autoren zuschreiben, hat er wohl nicht gewirkt, aber melodiös und ausdrucksvoll sind manche seiner Arien.

Vinci, Leonardo **da,** der bekannte grosse Maler, geboren 1452 zu Vinci bei Florenz, starb 1520 zu Paris in den Armen König Franz I. Er soll ein bedeutender Gambist gewesen sein und stand als solcher mit einem Gehalte von 500 Thaler in Diensten des Herzogs von Mailand Ludovico Sforzo.

Vinci, Pietro, Componist, geboren gegen 1540 zu Nicozia in Sicilien, war Kapellmeister an San Maria Maggiore zu Bergamo. Er starb in Palermo 1584. Von seinen gedruckten Werken sind bekannt: »*Il secondo libro de' Mottetti a cinque voci*« (Venetia, apud Hyeronimum Scottum, 1572, klein in 4° obl.). »*Il primo libro de' Madrigali a sei voci*« (Venedig, 1574, in 4°). »*Il secondo libro de' Madrigali a* 6 *voci con un dialogo a dodici*« (Venedig, 1579, in 4°). »*Madrigali a* 3 *voci*« (Venedig, 1583). »*Motectorum quae quatuor vocibus decantanda sunt liber primus. Nunc primum in lucem editus*« (Venetiis, apud heredes Hyeronimi Scotti, 1578, in 4°). »*Primo, secondo, terzo, quarto, quinto, sesto et settimo libri de' madrigali a cinque voci*« (Venedig, 1583—1589, in 4°). Die erste Auflage dieser Madrigale erschien bei Antonio Gardano, 1564. Eine der ersten Ausgaben des zweiten Buches erschien unter dem Titel: »*Il secondo libro de' Madrigali a* 5 *voci*« (Venetia, app. F. Rampazetti, 1567, in 4°). »*Missarum quinque sex et octo vocum liber primus*« (Venetiis, apud Hieronymum Scotum, 1575, in 4°). »*Secondo libro de' motetti di Pietro Vinci, con alcune ricercate di Antonio il Verso suo discepolo*« (Palermo, 1582, in 4° und Venedig, 1591, in 4°). »*Il terzo libro de' Motetti a* 4 *et* 6 *voci con alcuni altri di Ant. il Verso*« (Palermo, 1588, in 4°). »*Quattordici sonetti spirituali*« (Venedig, 1580, in 4°).

Vindella, Francesco, italienischer Lautenist im 16. Jahrhundert, war in Modena geboren. Eine Sammlung von Lautenstücken: »*Intavolatura di liuto*« erschien 1556 in Venedig. Ein Exemplar besitzt die Münchener Königl. Bibliothek.

Vinders, Jeronimus, belgischer Componist aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, von welchem noch einige Werke erhalten sind. Das eine derselben ist eine Lamentation auf den Tod Josquin Deprez (»*Super morte Josquin de Prez*«). Diese Arbeit befindet sich in folgender Sammlung: »*Le septième livre, contenant vingt-quatre chansons à 5 et 6 parties, par feu de bonne mémoire et très excellent en musique Josquin des Prez, avec trois épitaphes du dict Josquin, composées par divers auteurs*« (Anvers, Tylman Susato, 1545, in 4° obl.). Das andere ist eine Motette »*Domine et terra*« für vier Stimmen, das als Manuscript sich in der Bibliothek zu Cambrai (No. 124) befindet. Noch sind einzelne Stücke bekannt, die in folgenden zwei Sammlungen enthalten sind: »*Selectissimae nec non familiarissime Cantiones ultra centum vario idionate vocum etc.*« (Augustae Vindelicorum, Melchior Kresstein, 1540). Die zweite, eine Motettensammlung, hat den Titel: »*Cantiones septem sex et quinque vocum, etc.*« (Augustae Vindelicorum, Melchior Kriesstein, excudebat 1545). In diesen beiden Sammlungen ist der Componist Torius Vinders genannt.

Vinet, Élie, gegen 1519 in einem Dorfe bei Barbezieux geboren, studirte in Poitiers. Er war in späterer Zeit Vorsteher des Collège zu Bordeaux und starb dort am 14. Mai 1587. Unter seinen literarischen Arbeiten befindet sich auch eine lateinische Uebersetzung der Abhandlungen über Arithmetik, Musik und Geometrie des Psellus (s. d.), veröffentlicht zu Paris, 1557, in 8°. Eine andere Arbeit dieses Gelehrten führt den sonderbaren Titel: »*Discours non plus mélancolique que divers, de choses mesmement qui appartiennent à nostre France, et à la fin la manière de bien et justement entoucher les lucs et guiternes*« (Poitiers, Enguilbert de Marnef, 1557, in 4°).

Vinette oder Vinate sind Lieder der Winzer in Italien, »auch wenn ichs recht tituliren sol, Saufflieder, welche in Deutschland bei vns nicht seltzam noch vngebräuchlich: Vnd halt ich dafür, dass keine Eitelkeit oder Nichtigkeit in der Welt, darauff nicht etwa ein Music gerichtet oder gefunden sey« (Prätoris, »*Syntagma*« III. 20).

Viniers, Guillaume de, französischer Dichter und Musiker aus dem 13. Jahrhundert, von welchem noch eine grosse Anzahl von mit Musik versehenen Gesängen vorhanden sind. Auf der Pariser Bibliothek sind (coté 7222) dreissig davon aufbewahrt.

Vingt quatre violon du Roi, s. Vierundzwanziger.

Vio Beth, s. Holzmüller.

Viocca, Pietro, ein Componist aus Italien stammend, lebte um 1720 bis 1722 in Hamburg; im letzteren Jahre wurde dort seine Oper »Die Krönung Ludwig des fünfzehnten von Frankreich« aufgeführt. Mattheson im »Patrioten« sagt davon: »Viocca setzte die Musik und Mattheson fand die italienischen Worte«. Zwei andere Werke desselben Componisten besass der Kapellmeister Reichardt in Partitur: 1) »*Tre Marie a pié della Croce*«, Oratorium. 2) »*Partenza amorosa*«, Oper.

Viol, Willy, ist am 23. Januar 1848 zu Breslau geboren. Sein Vater war der als feinsinniger Musikkritiker und geschmackvoller Clavierspieler bekannte Sanitätsrath Dr. Friedrich Wilhelm Viol, der den noch in Breslau bestehenden »Verein für klassische Musik« gründete, durch eine Reihe von Jahren als Musikreferent für die »Schlesische Zeitung« thätig war und sich durch seine Biographie des Breslauer Organisten Freudenberg auch in weiteren Kreisen bekannt gemacht hat. Dem besonderen Wunsche des Vaters entsprechend widmete sich Willy Viol Anfangs dem Musikalienhandel. Unbezwingliche Neigung zur Musik aber veranlasste ihn, 1872 nach Berlin zu gehen, um sich ganz dieser Kunst zu widmen. Nachdem er durch $1^1/_2$ Jahr den Privatunterricht des Prof. Theodor Kullack genossen hatte, trat er als Lehrer

in dessen »Neue Akademie der Tonkunst« ein und wirkte hier als solcher, bis er 1876 das »Wandelt'sche Musikinstitut« übernahm, das er seitdem nach der Kullack'schen Methode weiter führt. Von seinen Compositionen sind zu nennen: Op. 2, Canzonetten für Clavier oder Orchester. Op. 3, Skizzen für Clavier. Op. 8, Lieder. Op. 10, fünf Clavierstücke. Op. 17, Immortellen.

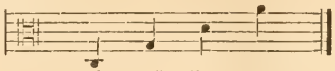
Viola, Alessandro **della,** s. Romano.

Viola, Alfonso **della,** Componist, zu Ferrara wahrscheinlich im Anfange des 16. Jahrhunderts geboren, stand 1541 als Kapellmeister im Dienst des Herzogs von Este, Hercules II. zu Ferrara. Noch 1567 erschien ein Werk von ihm. Nach der allgemeinen Meinung ist er der erste, welcher auf dem Theater den Gesang mit der Deklamation verband, also wenigstens als der bekannte erste Operncomponist anzusehen ist, denn von den Schauspielen, die vorher auf dem Theater zu Florenz, Venedig und andern Städten aufgeführt wurden, weiss man nicht, wie weit die Musik dabei in Mitwirkung kam. Das erste bekannte Werk des Viola ist die Musik zur Tragödie »*Orbecche*«, welche 1541 im Hause des Autors in Gegenwart des Herzogs Hercules II. und des Cardinals Ravenne Salviati stattfand (s. Allacci, »*Dramaturgia*« p. 577). Der gedruckte Titel dieser Tragödie lautet: »*Orbecchi, Tragedie di Giambattista Giraldi Cinthio, Ferrarese: in Ferrara in Casa dell autore, dinanzi ad Ercole II d'Este, Duca II di Ferraro; Fece la Musica Alfonso della Viola; Fu l'architetto e il Dipintore Girolamo Carpi di Ferrara* 1541.« Das zweite Werk, welches Alfonso della Viola mit Musik versah und das im Palais des Herzogs Franz von Este am 11. Februar 1554 aufgeführt und ebenda am 4. März desselben Jahres wiederholt wurde, ist: »*Il Sacrificio*«, in erster Ausgabe erschienen zu Ferrara bei Fr. Rossi 1555 in 8°. Ebenfalls gedruckt erschien ein drittes Werk, für welches Viola die Musik zu den Chören schrieb: »*Arethusa*«, eine Pastorale von Lollio, aufgeführt zum Besten der Studenten im Jahre 1563 in Gegenwart des Herzogs von Ferrara, Alfons II. und dessen Bruder, des Cardinal Louis. Der Titel des gedruckten Stückes heisst: »*L'Aretusa commedia pastorale rappresentata nel Palazzo di Schivanoja l'anno* 1563 *etc. La rappresento M. Lodov. Belti, fue la Musica M. Alfonso Vinola; fue l'architetto e dipintor della scena M. Rinaldo Costabili etc.*« (in Ferrara per Valenti Panizza Manzonno, 1564, in 8°). Eine zweite Pastorale »*La Sfortunato*« von Agostino Argenti Edelmann in Ferrara wurde von Viola ebenfalls mit Musik versehen und 1557 aufgeführt. Die beiden letzteren Stücke sind nicht mehr vorhanden, wohl aber die: »*Madrigali a cinque voci*« (Ferrara nella stampa di Giovanni de Bulghat, Henrico de Campris et Antonio Hucher compagni 1539, nel mese di luglio, in 4° obl.), von welchem ein Exemplar in der Bibliothek zu St. Markus in Venedig erhalten ist.

Viola, Francesco, auch della Viola, wie der Vorige Componist und zu Ferrara in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren und wahrscheinlich ein naher Verwandter desselben, vielleicht sogar dessen Sohn. Er war ein Schüler des Adrian Willaert, was aus der Dedication hervorgeht, die der von Viola edirten Motetten- und Madrigalensammlung des Adrian Willaert vorhergeht. Die Sammlung heisst »*Musica nova*« u. s. w. Ferner erfährt man von Zarlino (»*Dimostrazione armoniche*«, S. 1), dass Fr. Viola Kapellmeister des Herzogs von Ferrara Alfons von Este war und diesen im April 1562 nach Venedig begleitete. Fétis (»*Biogr. des Mus.*«, Band 8, S. 359) meint: die Gunst, in der augenscheinlich della Viola bei dem Herzog Alfons stand, habe den Rücktritt des Ciprian de Rore aus seiner Stellung am Hofe zu Ferrara nach dem Tode Hercules II. veranlasst. Gedruckte Compositionen von della Viola sind nur bekannt: »*Madrigali a quattro voci*«, lib. 1 (Venedig, 1567, in 4°). »*Madrigali a* 4 *e* 5 *voci*« (ibid. 1673, in 4°; neu gedruckt zu Ferrara 1599, in 4°).

Viola, Altgeige, Armgeige, Bratsche, *Viola alta, Alto, Viola da braccio* genannt, ist bekanntlich ein Streichinstrument, das im Streicherchor die dritte Stimme vertritt. Es ist im Wesentlichen ganz genau so gebaut wie

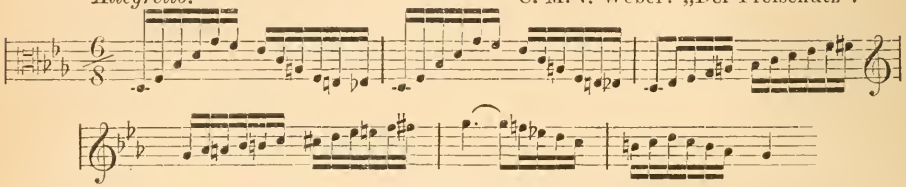
die Violine, aber grösser im Corpus; die Länge des Resonanzkörpers beträgt bei der Violini 13 Zoll, bei der Viola 14 Zoll 5 Linien. Dem entsprechend ist ihre Tonlage eine tiefere und zwar um eine Quint; ihre Saiten sind demnach in $c-g-d^1-a^1$ gestimmt:



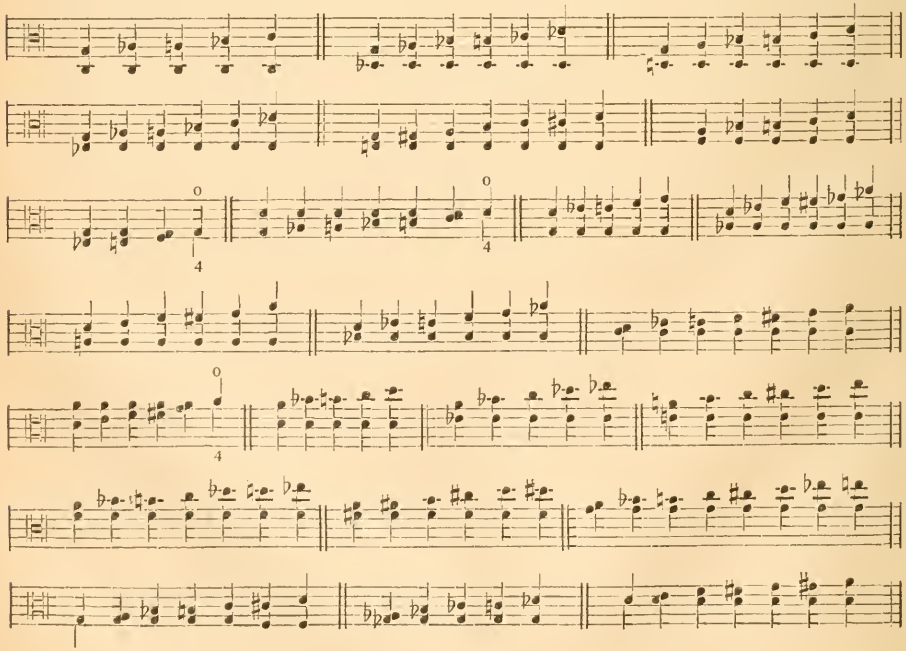
IV., III., II., I. Saite.

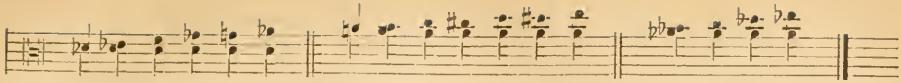
Ihre Töne werden, wie hier geschehen ist, im Altschlüssel notirt, wenn man sich der höheren Lagen bedient und länger darin verweilt, werden solche Stellen im Violinschlüssel notirt:

Allegretto. C. M. v. Weber: „Der Freischütz".

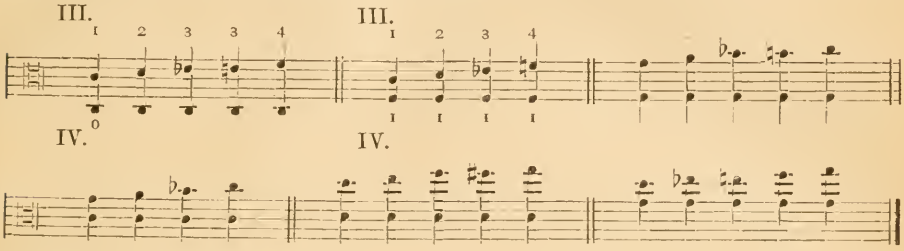


Hieraus ist zu ersehen, dass die Behandlung des Instrumentes im Allgemeinen der der Violine entspricht. Die grössere Mensur und die dadurch bedingte grössere Stärke der Saiten hindern natürlich den mannichfachen Gebrauch, welchen die Violine ermöglicht und zugleich auch die virtuose Ausbildung. Die Viola wird jetzt vorwiegend als Mittelstimme behandelt und nur in Ausnahmefällen wie oben angegeben als Hauptstimme verwendet. Selbstverständlich ist auch der Klang des Instruments weniger leicht beweglich als der der Violine; Passagen und Figuren in raschem Tempo werden nur bei höchster virtuoser Ausführung vollkommen klar erkennbar, ohne dass sie ineinander fliessen; diese Virtuosität aber ist nur selten vorhanden. Die grössere Mensur und die dadurch bedingten weiten Griffe erschweren natürlich auch die Ausführung der ausgedehnteren Doppelgriffe oder der drei- und vierfachen Griffe. Die einfacheren Doppelgriffe bereiten keinerlei Schwierigkeiten:

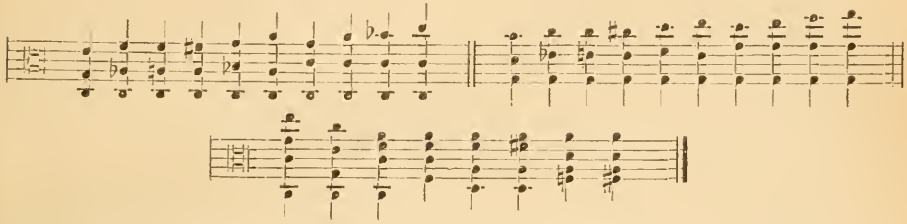




Durch Veränderung der Lagen werden dann selbstverständlich neue Doppelgriffe möglich, wie beispielsweise folgende:



Auch drei- und vierfache Griffe sind auszuführen, namentlich wenn leere Saiten dabei in Anwendung kommen:



Wie auf der Violine, sind auch auf der Viola Flageoletttöne zu erzeugen, doch wird seltener davon Gebrauch gemacht, weil die Violinen besser dazu zu verwenden sind; ihre Höhe spricht leichter an und ihr Flageolett ist bequemer einzuführen. Zur Ausführung von brillantem Figurenwerk, hell schallenden Figurationen wie für Klangwirkung durch die Flageoletttöne ist die Violine immer geeigneter als die Viola. Das was diese vor jener voraus hat, sind die tiefern Töne der *C*-Saite und ist der kräftigere, fast rauhe Klang, den sie namentlich in der Tiefe entwickelt. Sie ist darnach weit weniger selbständig, sondern vielmehr als verbindendes Mittelglied zwischen dieser und dem Violoncello zu verwenden. In dieser Verbindung überträgt man ihr gern charakteristische Begleitungsfiguren. Doch übernimmt sie auch wie oben angegeben in einzelnen Fällen die Ausführung der Melodie, die namentlich auf den höheren Saiten sehr wirkungsvoll ist, oder sie unterstützt die Violoncellomelodien mit ihrem eindringlichen Klange; oder auch die Violinen in der tieferen Octave. Die Stricharten und die dadurch bedingten Vortragsweisen wie das Pizzicato, das Spiel mit Sordinen u. s. w. hat die Viola mit der Violine gemein. Zu verschiedenen Zeiten sind Versuche gemacht worden, die Viola selbständig als Soloinstrument zu verwenden. Ferdinand David hat ein Concertstück für Viola geschrieben, Robert Schumann Stücke für Viola und Clavier (op. 113, Cassel, bei Luckhardt), doch mit wenig durchgreifendem Erfolg. Energischer hat Hermann Ritter die Angelegenheit angegriffen. Von der ganz richtigen Anschauung ausgehend, dass ihre gegenwärtige Gestalt und die Besonderheit ihres Klanges die selbständigere Verwendung hindert, hat er eine veränderte Bauart vorgeschlagen. Es ist hier nicht der Ort, zu untersuchen, wie weit seine Reform begründet ist, wir empfehlen aber die von ihm hierüber verfasste Schrift: »Die Geschichte der *Viola alta* und die Grundsätze ihres Baues. Zweite vermehrte und verbesserte Auflage. Mit fünf in den Text gedruckten und zwei Tafeln Abbildungen. Leipzig, Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber« dringend allen denjenigen, welche die ganze Frage speciell angeht und die Antheil an ihrer Lösung nehmen können und müssen. Im 17. Jahr-

hundert bezeichnete man mit Viola überhaupt alle Bogeninstrumente zusammengenommen und gab der besonderen Gattung noch ein entsprechendes Beiwort. Darnach unterschied man zunächst zwei Hauptarten: die *Viola da braccio* (s. d.) — Armgeige — welche an die Schulter des linken Armes gelehnt, auf diesem ruhte, und die *Viola da gamba* (s. d.) — Kniegeige — welche wie unser Violoncello zwischen den Beinen gehalten wurde. Jene waren die kleineren Instrumente dieser Art, also höher liegend, für die Oberstimmen berechnet und hatten in der Regel vier Saiten, mit Ausnahme der Tanzmeister-Geige — *Pochette* — die nur mit drei Saiten bespannt war; diese, die *Viola da gamba*, hatte in der Regel sechs Saiten. Aus dem Namen Viola entstand dann später erst der Name Violino, als Diminutivum von Viola, bezeichnete also eine kleinere Viola, Violono aber als Augmentivum eine grössere Art der Viola — den Bass, so wird dieser noch bei Haydn bezeichnet, Violoncello erscheint dann wieder als Diminutivum von Bass. — Ehe durch Haydn namentlich das Streichquartett und der Streicherchor in der jetzt feststehenden Weise organisirt wurde, wurden diese Instrumente verschieden gemischt: zwei Violinen mit drei Violen oder auch drei Violinen mit zwei Violen u. s. w. Die *Viola da gamba* war in sechs Unterarten vorhanden (s. d.), drei für Bass und je eine für Tenor, Alt und Diskant, und auch die *Viola da braccio* kam in mehreren Arten zur Anwendung (s. d.).

Viola, in der Orgel eine, den Klang des gleichnamigen Saiteninstruments nachahmende offene Flötenstimme von 4 und 8 Fuss. Als Quintenregister (0,84) heisst sie Quartviola oder auch Quintflöte, in 1,25 Meterton dagegen Violet.

Viola alta — *d'Alto* und *Viola di Tenore*, s. Viola.

Viola bastarda, *Violbastarda*, eine Art *Viola da gamba*, die ihren Namen nach Prätorius (»*Syntagma musicum. De organographia*«, Wolfenbüttel, 1619) daher hat, weil sie »ein Bastard sei von allen Stimmen; sintemal es an keine Stimme allein gebunden, sondern ein guter Meister die Madrigalien, vnd was er sonst vff diesem Instrument musiciren wil, vor sich nimpt, vnd die Fugen vnd Harmony mit allem Fleiss durch alle Stimmen durch vnd durch bald oben aussen Cant*), bald unten aussen Bass, bald in der mitten aussen Tenor und Alt heraussen suchet.« Im Anfange des 17. Jahrhunderts gab man auch der *Viola bastarda* Resonanzsaiten von Stahl und Messingdraht, wie der *Viola d'amore*, die nicht gegriffen wurden, sondern nur durch Resonanz den Klang der Darmsaiten verstärken sollen. Das Instrument zeichnet sich von den andern der Gattung durch seinen grösseren Resonanzkörper wie durch die Höhe der Zargen aus.

Viola da braccio, s. Viola.

Viola da gamba, Kniegeige, Gambe, *Basse de Viole*, wie oben bereits erwähnt, eine Gattung von Bogeninstrumenten, unserem Violoncello ähnlich. Es war Anfangs mit fünf Saiten bespannt, später wurde noch eine sechste und von Marin Marait noch eine neue hinzugesetzt, so dass das Instrument Ende des 17. Jahrhunderts mit sieben Saiten bezogen war, die in folgenden Tönen gestimmt wurden:

$$A_1 - D - G - c - e - a - d^1.$$

Das Instrument war einstmals sehr beliebt, da es nicht nur zur Verstärkung des Basses, sondern auch zum Solospiel sehr gut zu brauchen war und einen sehr angenehmen Ton hatte. Es wurde namentlich bei der Ausführung des *Bass continuo* mit verwendet, war aber auch ebenso im Concert als Soloinstrument sehr wohl gelitten. Auch Joh. Seb. Bach hat die *Viola da gamba* mehrfach selbständig als Begleitungsinstrument in seinen Arien eingeführt. Sie wurde je nach der Lage im Bass — Tenor — Alt und Discantschlüssel notirt, oft, wie meist bei Bach, auf zwei Systemen wie für Orgel oder Clavier, zuweilen auch nach der Lautentabulatur. Wie bei der Laute war das Griffbrett mit

*) D. h. aus dem Discant.

Bünden versehen, welche die Griffe für die Töne der Scala abgrenzten. Diese wurden zunächst beseitigt und schliesslich die Zahl der Saiten auf vier reducirt und das Instrument in unser Violoncello umgewandelt. Prätorius berichtet in dem angeführten Werk von fünf Arten der *Viola da gamba:* 1) Gar Gross Bass-Viol *(Contrabasso da gamba)* mit vier Saiten in E_1 (auch D_1) $-A-D-G$ gestimmt. 2) Gross Bass-*Viol da gamba*, fünf- oder sechssaitig mit E_1 oder D_1 als tiefster Saite. 3) Klein-Bass-*Viol da gamba*, ebenfalls sechssaitig, in $G_1-C-F-A-d-g$ gestimmt. 4) Tenor- und Alt-*Viol da gamba* mit meist sechs Saiten, in $D-G-c-e-a-d_1$ gestimmt, und 5) die *Violetta picciola* oder *Cant Viol da gamba* mit sechs Saiten in verschiedener Stimmung. Schon in jener Zeit wurde übrigens in der Praxis, unter den fahrenden Musikanten und den Stadtpfeifern die Bezeichnung Geige, und zwar polnische Geige, für die *Viola da braccia* allgemein angenommen, während man die *Viola da gamba* einfach mit Viola bezeichnet. Bei den deutschen Theoretikern, wie Agricola (»*Musica instrumentalis*«, zweite Aufl., 1445) wurden sie nur als grosse und kleine Geigen unterschieden.

Viola da gamba, *Viol di gamba*, *Gambe*, ist eine sehr beliebte Orgelstimme (2,5 M.), die in keiner Orgel fehlen sollte; ihre Mensur ist eng, der Ton scharf streichend; sie hat in zarter Intonation einen niedrigen Ausschnitt. Sie erhält Bärte, da alle eng mensurirten, schwer ansprechenden Stimmen ohne dieselben in der Octave überschlagen. Die Stimme eignet sich nur zu langsamen Vorträgen, giebt in Verbindung mit Hohlflöte einen weichen Ton und muss durchaus von Metall hergestellt werden. Im 5-Meter-Ton stehend, wird sie für das Pedal angewandt und heisst dann Violinbass, im 2,5-Meter-Ton im Pedal stehend Violoncello. Als Pedalstimme erhält sie reichlich Luftzufluss, damit der Ton stark wird. Vorzügliche Violinbässe stellte seiner Zeit der Orgelbauer Schulze sen. in Paulinzelle her.

Viola d'amore, *Viole d'amour*, Liebesgeige, ein ehemals sehr beliebtes Bogeninstrument, das auch bei vornehmen Dilettanten für die Hausmusik vielfach Anwendung fand. Der Corpus, dessen Boden gewöhnlich nicht gewölbt, sondern flach war wie bei der Guitarre, ist meist grösser wie bei der *Viola alta*, die Zargen höher, das Griffbrett breiter und der Steg dem entsprechend grösser. In der Regel war das Instrument mit sechs Darmsaiten bespannt, manchmal auch nur mit fünf, zuweilen aber auch mit sieben, die bei der Ausführung eines Tonstücks in den tonischen Dreiklang der Tonart gestimmt wurden. Neben diesen Darmsaiten hatte das Instrument noch eben so viele Messing- oder Stahlsaiten, die unter dem Saitenhalter angehängt und mit den Darmsaiten im Einklange oder in der Octave gestimmt waren und nur durch Resonanz den Klang verstärkten. »Wenn,« sagt Prätorius, der die Erfindung des Instruments den Engländern zuschreibt, »nun der obersten Saiten eine mit dem Finger oder Bogen gerührt wird, so resonirt die unterste Messings- oder Stälene Saitten *per consensum* zugleich mit zittern und tremuliren, also dass die Lieblichkeit der harmony hiedurch gleichsam vermehrt vnd erweitert wird.« Später wurden die mitklingenden Saiten dann wie bei den andern erwähnten Gamben gleichfalls weggelassen.

Viola da spala, Schulterviola, eine kleine Bassgeige, die leichter zu handhaben war als der Contrabass. Sie wurde mit einem Bande an die Brust befestigt, aber auch wie das Violoncello zwischen den Knien gehalteu. Sie wurde mit fünf, aber auch mit vier Saiten bespannt, die wie das Violoncello in $C-G-d-a$ gestimmt waren.

Viola di Bordone, Baryton (s. d.).

Viola pomposa nannte Joh. Seb. Bach die von ihm erfundene Bassviola, die sich von der gewöhnlichen Altviola durch ein merklich grösseres Corpus, höhere Zargen und die tiefere Stimmung $C-G-d-a$, wozu noch eine Saite e^1 kam, unterschied. Da es sich unbequemer erwies als das Violoncello, wurde es durch dies bald wieder verdrängt. Dagegen war noch im Anfange

unseres Jahrhunderts eine *Violine pomposa* im Gebrauch, eine durch die *E*-Saite der Violine erweiterte Viola.

Viole, s. v. a. Viola (s. d.).

Violet, eine Art *Viola d'amore*, mit sieben verschieden gestimmten Darm- und vierzehn Resonanzsaiten.

Violet, ein Orgelregister, die vierfüssige Gattung der Viola. Zuweilen auch Bezeichnung für die Offenflöte.

Violetta, bei Prätorius *Violetta piccola (picciola)*, die kleinste Gambenart, auch Discantgeige, Rebecchino; sonst auch Bezeichnung für die Bratsche.

Violicembalo, eine Art Bogenflügel, von dem Abbete Greg. Trentino zu Venedig construirt; ein Tasteninstrument, das in der Mitte wie ein gedämpftes Violoncello klingt, aber in der Höhe und Tiefe wenig befriedigt. Es ist mit Darmsaiten, die in der tieferen Octave mit Metalldraht übersponnen sind, bezogen.

Violine, Discantgeige, Violon, Dessus, auch Violetta und Rebecchino. Wiewohl das griechische Alterthum die Streichinstrumente nicht gekannt hat — denn das von Einigen als Urform des Geigenbogens angesehene, Plektrum genannte Stäbchen diente lediglich zum Reissen der Saite — so reicht die Geschichte derselben doch in eine weite Vorzeit hinab: das Ravanastron, ein uraltes Streichinstrument der Inder (s. d.) soll nach der dortigen Tradition von Ravana, König von Ceylon, der vor fünf tausend Jahren lebte, erfunden sein, und die Sanskrit-Literatur enthält eine Menge von Dokumenten, welche die Existenz dieses Instrumentes schon seit mehr als zwei Jahrtausenden mit Bestimmtheit kund thun. In den ersten nachchristlichen Jahrhunderten waren es die Araber, welche durch Einführung des, theils dem Ravanastron, theils der antiken Chelys verwandte Rebab, das Abendland mit den Streichinstrumenten bekannt machten. Bald nach der Eroberung Spaniens durch die Mauren (1711) taucht dies Instrument zuerst in den Ländern des europäischen Continents auf, gleichzeitig aber erscheint bei den nordischen Völkern celtischen Ursprungs unter dem Namen Cruth (*crwth*, lat. *crotta*, s. d.) ein anderes Streichinstrument, welches nebst der Harfe den dortigen Barden zur Begleitung des Gesanges diente. Das Cruth, dessen Gebrauch bei den celtischen Völkern schon seit dem 6. Jahrhundert durch die zwei Verse des Venantius Fortunatus, Bischofs von Poitiers (gestorben daselbst in den ersten Jahren des 7. Jahrhunderts) erwiesen ist:

Romanusque lyra plaudat tibi, Barbarus harpa,
*Graecus achilliaca, chrotta britanna canat.**)

Dies Instrument darf mit noch grösserem Rechte als sein arabischer Rivale für den Stammvater der Familie der Violen gelten, mit welchem Namen man in späterer Zeit alle Streichinstrumente ohne Unterschied der Grösse und Handhabung bezeichnete; denn während das Rebab einen nach antiker Art gewölbten Boden hat, auf welchem die Decke ruht, so erscheint beim Cruth schon das wesentliche Merkmal der später vervollkommneten Streichinstrumente: die Zargen, d. h. die vertikale Holzwand, welche den Boden des Instrumentes von der Decke trennt.

Die Form des arabischen Rebab, welche man sich nicht besser vergegenwärtigen kann als durch das Bild einer in verticaler Richtung durchschnittenen länglichen Birne, blieb dieselbe, auch nachdem dies Instrument sich als »Rebec« in Europa eingebürgert hatte und während des Mittelalters, wie eine Menge von Abbildungen aus jener Zeit beweisen, vielfach in Gebrauch gekommen war. Auch beim Cruth wurden im Laufe der Zeiten keine wesentlichen Veränderungen vorgenommen, nur dass die ursprüngliche Saitenzahl von drei auf sechs vermehrt wurde, deren vier auf dem Steg, die zwei übrigen dagegen neben demselben lagen, folglich nicht mit dem Bogen berührt, sondern mit den Fingern

*) Der Römer lobt dich mit der Lyra, der Barbare singt dir mit der Harfe, der Grieche mir der Kithara, der Britanier mit dem Crouth.

der linken Hand gerissen wurden. Der, zum Stützpunkt der Saiten dienende Steg fehlt bei keinem der genannten Streichinstrumente, doch ist zu bemerken, dass er auf sämmtlichen Abbildungen aus der älteren Zeit bis zum Ausgange des Mittelalters völlig flach erscheint, wodurch der Spieler genöthigt wurde, die Saiten des Instrumentes, meist drei an der Zahl, gleichzeitig erklingen zu lassen. Die dadurch hervorgebrachte Polyphonie war ohne Zweifel von höchst primitiver Art, etwa so, dass auf der höchsten Saite eine Melodie gegriffen wurde, während die beiden tieferen die Tonica und Quinte der Tonart wie einen Orgelpunkt dazu aushielten. Dieser Art mögen auch die Toncombinationen gewesen sein, welche auf einem dritten Streichinstrument des Mittelalters zu Gehör kamen, dem Organistrum, dessen Saiten durch die Drehung eines mit Haaren versehenen Rades zum Erklingen gebracht wurden. Dies Instrument, in Frankreich Symphonie oder Chyphonie genannt, war ungleich grösser als die bisher erwähnten und bedurfte zu seiner Handhabung zweier Spieler, wie dies auf einer Sculptur der Kirche Saint-Georges-de-Boscherville ersichtlich, wo das Organistrum von zwei sitzenden Personen auf dem Schoosse gehalten wird, deren eine vermittelst einer Kurbel das im Körper des Schallkastens verborgene Rad dreht, während die andere auf einer Art Tastatur die Melodie zu greifen scheint. Sowohl Cruth wie Organistrum haben sich bis in eine verhältnissmässig späte Zeit erhalten; ein Vertreter des ersteren Instrumentes fand sich noch um Mitte des vorigen Jahrhunderts in der Person eines gewissen John Morgan auf der englischen Insel Anglesey, wo derselbe, laut einer 1770 veröffentlichten darauf bezüglichen Abhandlung von Barrington, Mitglied der antiquarischen Gesellschaft zu London, als der letzte der mit der Behandlung des Cruth vertrauten Barden galt. Das Organistrum aber war um dieselbe Zeit noch allgemein in Gebrauch, in Deutschland unter dem Namen Savoyarden- oder Bettler-Leier, in Frankreich unter dem ihm schon in frühesten Zeiten eigen gewesenen Namen Vièlle (s. d.). Dass es sich inzwischen in seinen Dimensionen verringert hatte und nun von einer einzelnen Person gehandhabt werden konnte, sei hier nur beiläufig erwähnt, wie denn überhaupt die zahlreichen Abarten der drei genannten, für die Vorgeschichte der Violine bedeutungsvollen Instrumente hier nicht in Betracht kommen können. Die von den Schriftstellern des Mittelalters gebrauchten Bezeichnungen sind so mannichfaltig und die von ihnen über die betreffenden Instrumente angestellten Betrachtungen meist so unklar, dass ein wesentlicher Unterschied dieser Abarten von dem Hauptinstrument nicht anzunehmen ist. Das Rebet oder Rebed der Bretonen, die Rubebe und Rebelle der Franzosen, die Ribeba und Ribeca der Italiener sind ohne Zweifel mit dem arabischen Rebab identisch, ebenso wie die Crotta der Italiener, die Rota und Rotte der Deutschen mit dem celtischen Cruth. Und wenn z. B. Fétis sich auf das Zeugniss des Notker Labeo*) beruft, um zu beweisen, dass das letztgenannte Instrument dem dreieckigen, harfenartigen Psalterium des Alterthums entspreche, so ist dies nicht minder gewagt, als wollte man aus der Stelle in Luther's Bibelübersetzung (1. Buch Moses Cap. 4 V. 21) »Und sein Bruder hiess Jubal; von dem sind herkommen die Geiger und Pfeifer« die Folgerung ziehen, dass zu Adam's Zeit die Geige schon existirt habe.

Soviel über die Beschaffenheit der Streichinstrumente im Mittelalter, deren

*) Die betreffende Stelle in Notker's Abhandlung heisst: „*Sciendum est quod antiquum psalterium, instrumentum decachordum, utique erat, in hac videlicet deltae litterae figura multipliciter mystica. Sed postquam illud symphoniaci quidam et ludicratores, ut quidam ait, ad suum opus Truxerant, formam utique ejus et figuram commoditati suae habilem fecerant et plures chordas annectentes et nomine barbarico rottam appellantes, mysticam illam Trinitatis formam transmutando.*“ Wer erkennte nicht in diesem Passus den kindlich-beschränkten Mönchsgeist, welcher in scholastischem Eifer beflissen ist, das ihm neue Streichinstrument als einen Verwandten des, die heilige Dreieinigkeit andeutenden Psalteriums darzustellen, ungeachtet des wesentlichen, dem unbefangenen Beobachter sofort in die Augen springenden Unterschiedes beider Instrumente.

Bedeutung für die Entwickelung der Tonkunst im allgemeinen schon deswegen nicht zu unterschätzen ist, weil von ihnen der Anstoss zur Ausbildung der mehrstimmigen Musik gegeben ist, welche bei der oben erwähnten Eigenthümlichkeit ihrer Construction auf ihnen zu Gehör gebracht wurde, noch lange bevor die kirchlichen Sänger und die der Kirche nahe stehenden Vertreter der Orgel und anderer Tasten-Instrumente den ersten Versuch auf diesem Gebiete wagten. Im Uebrigen war die Behandlung der Streichinstrumente noch bis zum Ausgange des Mittelalters eine nichts weniger als kunstgemässe, da sich dieselben nebst allen übrigen Instrumenten mit Ausnahme der Orgel und des Claviers, ausschliesslich in den Händen herumziehender Musikanten, der Minstrels und Jongleurs (s. d.) befanden. Die geringe Achtung, welche die »fahrenden Leute«, wie diese Instrumentalisten in Deutschland genannt wurden, in allen übrigen Gesellschaftskreisen genossen, spricht sich in den Verfügungen der älteren Gesetzbücher, namentlich des »Sachsenspiegels« aus, nach welchen sie für ehr- und rechtlos galten, ihre Kinder als den unehelich geborenen gleich geachtet, kein Handwerk lernen durften und ihre Habe bei ihrem Tode der Obrigkeit anheimfiel. Auch nachdem die Tonkunst im Dienste der Kirche zu immer höherer Ausbildung gelangt war, blieb die Stellung der Instrumentalmusiker nach wie vor eine missliche, bis diese endlich, des umherschweifenden Lebens müde, feste Wohnsitze in den Städten nahmen und sich zu Genossenschaften vereinten (s. Spielleute, Oberspielgrafenamt, Spielgraf).

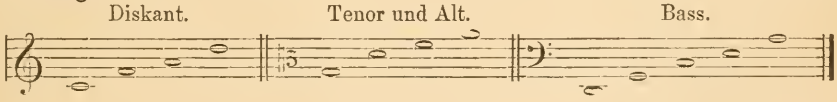
Unter derart geordneten Verhältnissen musste die Ausbildung des Instrumentenspiels und Instrumentenbaues ungleich rascher fortschreiten als zuvor und wenn auch, was die Streichinstrumente betrifft, ihr Entwickelungsgang von den dunklen Jahrhunderten des Mittelalters bis zur künstlerischen Neugeburt unseres Welttheils, der Renaissancezeit, von den musikalischen Schriftstellern jener Periode in keiner Weise aufgeklärt wird, so gewähren dagegen die Werke der Dichtkunst wie der bildenden Künste dem Forscher mancherlei Anhaltepunkte. Wichtig ist hier zunächst die in Frankreich vor sich gegangene Umwandlung der Vièlle (des Organistrums), welche im 13. und 14. Jahrhundert nicht mehr durch die Drehungen eines Rades, sondern durch den Violinbogen zum Erklingen gebracht wird. Und wie ihre nunmehrige Form schon deutlich auf die moderne Violine hinweist, so führt auch ihr Name zu dem bald darauf in Italien und danach vom übrigen Europa angenommenen Gattungsnamen der Streichinstrumente, Viola. In Deutschland war bis zum 12. Jahrhundert der Ausdruck »Fiedel« für Streichinstrumente gebräuchlich; so nennt das Nibelungenlied Volker »den spanhen Videlaern« (den zieren Fiedelspieler) und spricht von seinem »Videlbogen starken, michel unde lanc, gelîch eime swerte, scharph unde breit« (einem starken Fiedelbogen, mächtig und lang, gleich einem Schwerte, scharf und breit)*). Später tritt an Stelle der »Fiedel« das Wort »Geige«, ohne Zweifel eine Verdeutschung des französischen »Gigue«, eines von den dortigen Minstrels viel benutzten Streichinstruments**). Nach Ambros (»Geschichte der Musik«, II. S. 29) wäre sowohl »Viola« als auch »Fiedel« aus dem mittelalterlich-lateinischen Worte *fidula* oder *Vidula* (von *fides*, Saite) entstanden und zwar nach dem Durchgang durch die Zwischenformen Figella, Vielle und Vioel.

Nicht in dem Vaterlande der Renaissance, dem zuerst von der geistigen Bewegung des 16. Jahrhunderts berührten Italien, sondern in Deutschland findet sich die früheste geschichtliche Nachricht über die musikalischen Instrumente im Allgemeinen und die Streichinstrumente im Besonderen. Der Baseler Priester Sebastian Wirdung beschreibt in seiner 1511 erschienenen »*Musica gedutscht*« (verdeutscht) die zu seiner Zeit bekannten Streichinstrumente Gross-Geigen, Klein-Geigen und Trumscheit und fügt Abbildungen derselben hinzu. Die

*) Aventiure 29, Strophe 1697 und 1723.

**) Der Ursprung dieses Wortes ist in der romanischen Sprache zu suchen, in welcher *gigue, gigua* Schenkel bedeutet.

erstere ist von einer etwas grotesken Gestalt, mit gewaltigen Einbuchtungen und drei Schalllöchern, deren zwei in Halbmondform in der Nähe des Halses, das dritte, runde, in der Mitte der Decke. Die Klein-Geige ist in ihrer äusseren Erscheinung vom Rebec kaum verschieden; sie hat drei Saiten, während die Gross-Geige deren neun hat. Weitere Auskunft über Geigen und Geigenspiel des 16. Jahrhunderts geben Martin Agricola in seiner »*Musica instrumentalis deudsch*«, 1529 zu Wittenberg bei Rhaw erschienen, und Hans Judenkünig in einem 1523 zu Wien erschienenen Werke »Ain schone kunstliche vnterweisung in diesem büechelein, leychtlich zu begreyffen den rechten Grund zu lernen auff der Lautten vnd Geygen, mit vleiss gemacht dürch Hans Judenkünig, pirtig von Schwebischen Gmünd, Lutenist, yetzt zu Wienn in Oesterreich, getrückcht im 1523 Jar.« Die durch den Titel dieses Werkes ausgesprochene Gleichstellung der Geige mit der Laute beweist, dass die erstere schon damals aus der Menge der Instrumente sich abzusondern begann, denn die Laute nahm bekanntlich vom 15. bis in die Mitte des 18. Jahrhunderts eine Ausnahmestellung ein; sie war das beliebteste und geachtetste unter allen Musikinstrumenten und eben so unentbehrlich, wie heute das Clavier. Die in Judenkünigs Werk enthaltenen 25 Nummern, Uebertragungen von Volksweisen und Tanzmelodien für Laute und Geige zugleich verdienen Beachtung als die ältesten Compositionen für Streichinstrumente und als Beleg für die Leistungen der Geiger jener Zeit. Es möge bei dieser Veranlassung daran erinnert werden, dass es bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts, abgesehen von den Compositionen für Tasteninstrumente, keine selbständige Instrumentalmusik gab und sowohl Streich- als Blasinstrumente sich begnügen mussten, so fern sie an der Kunstmusik überhaupt theilnehmen wollten, die Parthien der mehrstimmigen Vocalcompositionen einfach zu reproduciren. In Folge dessen bildeten sich die Instrumente, jede Gattung für sich, zu einer Art Familie aus, deren Glieder sich durch Grösse und Stimmung mannichfach unterschieden. Schon Agricola's »*Musica instrumentalis*« zeigt die Streichinstrumente zu einem vollständigen Stimmwerk gruppirt, wie man einen, den Hauptvocalstimmen Bass, Tenor, Alt und Sopran entsprechenden Chor von Instrumenten derselben Gattung nannte; seine »grosse Welsche Geigen«, wie er die »Gross-Geigen« des Wirdung nennt, bilden in ihren verschiedenen Abstufungen ein vollständiges Quartett mit folgender Stimmung:



Wie hier, mit Ausnahme des fünfsaitigen Basses, schon die Vierzahl der Saiten angenommen ist, so beweist das Titelbild des Werkes, dass im Jahre 1545 die moderne Geigenform ebenfalls schon allgemein war; es stellt Frau Musica dar, von Instrumenten umgeben, unter denen ein mit der Viola des folgenden Jahrhunderts im Aeusseren völlig übereinstimmendes Streichinstrument. Die wesentlichen und allen Geigengattungen gemeinsamen Theile finden sich hier vereint: der Resonanzkörper, aus Decke, Boden und Zargen bestehend, die Saiten mit dem Saitenhalter, Hals, Griffbrett und Wirbelkasten, der Steg, nicht mehr flach, sondern brückenartig gewölbt; endlich lässt sich aus der Wölbung der Decke und des Bodens auf die Existenz des Stimmstockes und des Bassbalkens schliessen, kleine, im Innern des Resonanzkörpers unter dem rechten und dem linken Fuss des Steges angebrachte, für die Erzeugung eines vollen Tones unentbehrliche Holzstückchen. Ein Umstand von anscheinend geringer Bedeutung zeigt, dass die Viola schon jetzt beginnt, höheren künstlerischen Zwecken zu dienen: es ist das Fehlen der Bünde, d. h. der kleinen Holz- oder Messingstäbchen, welche auf dem Griffbrett der älteren Streichinstrumente (wie noch heute auf dem der Guitarre) an denjenigen Stellen aufgeleimt ist, wo der Spieler den Finger zum Zweck der Verkürzung der Saite aufzusetzen hat — ohne Frage

ein Beweis, dass man um diese Zeit das technische Studium ernster betrieb als zuvor und die »Eselsbrücke« der Bünde nicht mehr für nöthig hielt, um über die Schwierigkeit des Greifens hinwegzuhelfen. Agricola will vom theoretischen Standpunkte aus die Bünde zwar nicht vermehren, scheint sie indessen auch nur für ein nothwendiges Uebel zu halten, denn er sagt:

„Idoch sag ich Dir zu dissen stunden,
Das es one Bünd schwer ist zu fassen,
Darumb soltu das nicht fahren lassen,
Sondern vb (übe) dich erst auff die bündisch art
So magstu darauff recht werden gelart,
Wiltu darnach die bünde nicht leiden
So magst mit eim messer weg schneiden,
Vnd geigen wie Dirs im Hertzen gefelt."

Als ein ganz unwesentliches Unterscheidungs-Merkmal der Geige zur Zeit des Agricola von der späteren sei noch erwähnt, dass dort der Hals noch nicht durch die sogenannte Schnecke abgeschlossen ist, sondern nach Art der Laute in eine zum Griffbrett im rechten Winkel stehende Fläche ausläuft.

Am Wendepunkt einer neuen Entwickelungsperiode erscheinen die Streichinstrumente in der Darstellung des Michael Prätorius, dessen über ein Jahrhundert nach Wirdung's »*Musica*« erschienenes »*Syntagma musicum*« im zweiten Bande »von der Instrumentenlehre« (»*De organographia*«, Wolffenbüttel, 1619) von ihnen ausführlichen Bericht erstattet. Nach ihm zerfallen die Streichinstrumente (»Violen, Geigen, Violuntzen«, wie er sich ausdrückt) in zwei Hauptgattungen: die *Viola da braccio* (Armgeige), welche an die Schulter gelehnt, und die *Viola da gamba* (Kniegeige), welche zwischen den Beinen gehalten wurde. Die letzteren hatten sechs, die ersteren vier, oder auch nur drei Saiten, wie z. B. die kleine von den französischen Tanzmeistern beim Unterricht benutzte Pochette. Die *Viola da gamba* hatte sechs Unterarten, drei für Bass und je eine für Tenor, Alt und Diskant, alle mit Bünden auf dem Griffbrette. Die grössten Bassviolen hatten Contra *E* und *D* als tiefste, die Diskant-Viola (*Violletta picciola*) hatte $\bar{a}$ als höchste Saite. Von den Armgeigen gab es sieben Arten verschiedener Grösse: die Gross-Quint-Bass-Viola, Bass-Viola und Tenor-Viola, entsprechend dem *Quinton*, *Taille* und *Hautcontre* des Streichorchesters Ludwig's XIV., genannt »*les vingtquatre violons*« oder auch, nachdem der Operncomponist Lulli auf des Königs Veranlassung ein zweites Streichorchester gebildet hatte, im Gegensatz zu diesem, den »*petits violons*«, »*la grande bande*«. Von den vier kleinern Arten der *Viola da braccia* hiessen die grösste Diskantviola, auch *Violetta picciola*, *Rebecchino* oder *Violino*; wie hier die italienische Diminutiv-Endung »*ino*« zur Bezeichnung einer kleinen Viola dient, so wurde die vergrössernde Endung »*one*« in ähnlicher Weise für die grösste, unserm Contrabass entsprechende Art der Viola, den Violone benutzt; die Mannichfaltigkeit der Streichinstrumente früherer Jahrhunderte ist nun hiermit noch keineswegs erschöpft, man kann vielmehr behaupten, dass die Menge der durch den Geschmack der verschiedenen Länder bedingten Abarten unzählbar ist (s. Viola).

Bereits vor dem Erscheinen des Prätorius'schen Buches hatte die Geigenbaukunst eine bemerkenswerthe Höhe erreicht. Aus dem 15. Jahrhundert wird nur ein einziger Vertreter dieses Faches genannt, ein in der Bretagne ansässiger Instrumentenmacher Kerlin, von welchem der französische Musikhistoriker La Borde eine 1449 verfertigte Viola gesehen zu haben behauptet. Fétis fand dies Instrument im Jahre 1804 im Besitz eines Pariser Geigenmachers, der es nach Art der heutigen Violinen mit vier Saiten bezogen hatte. Spätere Nachforschungen haben ergeben, dass gegen 1450 ein Geigenmacher*) Namens Ker-

*) In neuern Arbeiten über die Geige und den Geigenbau (Abele „Die Violine", Niederheitmann „Cremona") werden Kerlino und seine Nachfolger „Lautenmacher" genannt, wozu jedenfalls der bei Fétis (auf dessen „Stradivarius", Paris, 1856, sie sich stützen) gebrauchte Ausdruck „Luthier" Anlass gegeben hat. Derselbe bedeutet allerdings ursprünglich Lautenmacher; nachdem aber die Laute durch die Streichinstrumente

lino zu Brescia gearbeitet hat, welcher ohne Zweifel mit jenem identisch ist und als einer der Stifter der nachmals berühmt gewordenen Geigenmacherschule von Brescia gelten kann. Noch ungleich berühmter als dieser Veteran der Geigenbaukunst wurde ein Welschtiroler Caspar Tieffenbrucker (s. d.), in Italien Gasparo Duiffopruggar genannt. Instrumente dieses Meisters, Bassviolen, Tenorviolen und Violetten, welche er für die Kapelle des Königs Franz I. von Frankreich verfertigte, befinden sich noch jetzt im Besitz von Liebhabern in Paris, darunter eine wohlerhaltene Bassviole, dem Instrumentenmacher Vuillaume bis zu seinem Tode gehörig, auf deren Boden der Plan der Stadt Paris im 15. Jahrhundert dargestellt ist. Die Violetta des Tieffenbrucker kommt schon so sehr mit der modernen Violine überein, dass man ihn den Erfinder derselben genannt hat. Dagegen ist zu erinnern, dass derartige »Erfindungen« fast niemals auf einen besondern Meister oder einen gewissen Zeitpunkt zurückgeführt werden können. Nur ganz allmälig und durch eine Menge von Abstufungen, Versuchen, kleinen Veränderungen konnte man zu den, vom Jahre 1600 an bis heute mustergültig gebliebenen Formen der Streichinstrumente gelangen, und der gewissenhafteste Forscher würde vergebens versuchen, den Ort und die Zeit zu bestimmen, wo z. B. die Proportionen des Schallkastens festgestellt worden sind, wo die Halbmondform des Schallloches in die Gestalt des f überging, wo man sich endgültig für die Schnecke an Stelle der älteren Verzierungen am Kopf des Instrumentes entschieden hat u. s. w. Nicht einmal die wesentliche Eigenthümlichkeit der neuern Geige, die Wölbung des Bodens und der Decke, im Gegensatz zu den vorwiegend flach gebauten älteren Violen, lässt sich bis zu ihrem Vorsprung mit Bestimmtheit verfolgen. Schwerlich hatten auch die, bei diesem Entwickelungsprocess betheiligten Künstler ein klares Bewusstsein von der Grösse ihrer Aufgabe, so lange die Menge der verschiedenen Arten von Streichinstrumenten der Willkür des Geigenbauers Vorschub leistete und ihn hinderte, seine Kraft auf ein bestimmt abgegrenztes Ziel zu concentriren.

Dies wurde anders, nachdem die um 1600 in Italien zur Entwickelung gelangte dramatische Musik der Tonkunst überhaupt neue Bahnen angewiesen hatte, namentlich seitdem Monteverde das Orchester als wichtiges Hülfsmittel zur Darstellung leidenschaftlich erregter Gemüthszustände erkannt, und die Individualität der einzelnen Instrumente, sowie ihre Fähigkeit zur Charakterisirung der handelnden Personen und der Situationen benutzen gelehrt hatte. Die ungleich höheren Ansprüche, die nunmehr an die Leistungsfähigkeit der Instrumente gemacht wurden, drängten zu einer Vervollkommnung derselben, welche nur zu erreichen war, indem man aus der grossen Zahl von Gliedern einer Familie die entbehrlichen ausschied und sich den übrigen mit ungetheilter Aufmerksamkeit widmete. Es vollzieht sich nun jener eigenthümliche Prozess, der sich schon in der Geschichte der Instrumentalmusik des Alterthums beobachten lässt, dass nämlich ihre Entwickelung mit zunehmender Kultur vom Complicirten zum Einfachen fortschreitet; das älteste Blasinstrument ist die vielröhrige Syrinx (Pansflöte), in späterer Zeit erscheint die Doppelflöte, und indem die antike Bildung ihren Höhepunkt erreicht, gelangt die einfache Flöte zur Herrschaft. So mussten auch aus der bunten Vielheit der Instrumente des Mittelalters die Mehrzahl zu Gunsten einiger weniger, für die Lösung der jetzt gestellten strengeren Kunstanforderungen am meisten geeigneten verschwinden. Von den Streichinstrumenten siegten nur vier Arten im Kampfe um das Dasein: die Bass-Viola und die Tenor-Viola da Gamba gingen als Contrabass

---

von ihrer dominirenden Stellung im Musikleben verdrängt worden ist und gleichwohl die Bezeichnung „Luthier“ sich erhalten hat, ist jene Uebersetzung unzutreffend. Und wenn auch zu Kerlino's Zeit die Laute noch weit entfernt war, zu Gunsten der Streichinstrumente den Platz zu räumen, so spielten doch diese schon damals eine genugsam bedeutende Rolle, um die Thätigkeit ihrer Verfertiger ausschliesslich in Anspruch zu nehmen.

und Violoncell in das moderne Orchester über; ebenso die Tenor-Viola da braccio, an ihre Abstammung durch ihren heutigen Namen »Bratsche« erinnernd, und die Diskant-Viola, welche zur Violine wurde; letztere, obwohl die kleinste Gattung der Streichinstrumente, doch sowohl im Solovortrage als im Orchester hervorragend durch ausgedehnteste technische Leistungsfähigkeit, sowie durch höchstes Ausdrucksvermögen im seelenvollen Gesange; demnach auch dasjenige von den vier genannten Streichinstrumenten, welchem die nun folgenden Geigenbaukünstler die meiste Sorgfalt zuwendeten.

Wie in allen schönen Künsten so hat auch auf dem Gebiet des Geigenbaues Italien den Vortritt; und namentlich erwies sich Oberitalien als ein für seine Ausbildung günstiger Boden, da hier, am Abhange der Alpen, das nöthige Holz (Ahornholz für den Boden, Fichtenholz für die Decke des Schallkastens) am leichtesten zugänglich war. Als der erste Vertreter der schon erwähnten ältesten italienischen Schule, der von Brescia, gilt Gasparo da Salò, so genannt von seinem Geburtsort, dem Städtchen Salò am Gardasee. Die Zeit seiner Thätigkeit fällt in die Jahre 1560—1610; seine Geigen haben durchschnittlich ein schwerfälliges Aussehen und der Lack, dessen er sich bediente, ein hochwichtiger Factor bei der Construktion der Streichinstrumente, zunächst für die Erhaltung, dann aber auch für die Schallkraft des Geigenkörpers, ist völlig dunkel geworden. Ungleich höher als er steht ein zweiter Brescianer, Giovanni Paolo Maggini, welcher ungefähr von 1590—1640 arbeitete; die Geigen dieses Meisters sind von sorgfältiger, durchaus originaler Arbeit und zeichnen sich durch einen vollen, jedoch nicht glänzenden, beinahe verschleierten Ton aus; die letztere Eigenschaft, welche den Maggini-Geigen den Charakter einer verkleinerten Bratsche giebt, fehlt keinem dieser Instrumente, auch nicht dem, als Lieblingsgeige des verstorbenen de Bériot berühmt gewordenen. Von den Künstlern zweiten Ranges der Schule von Brescia verdienen noch die beiden Ruggieri, Pietro und Giambattista, erwähnt zu werden, beide im ersten Viertel des 18. Jahrhunderts thätig. Inzwischen hatte die Nachbarstadt Cremona mit so glänzendem Erfolge den Geigenbau betrieben, dass ihre Alleinherrschaft auf diesem Gebiete von nun an unbestritten war. An der Spitze steht hier die Familie Amati, deren Stammvater Andreas (gestorben um 1580) schon geraume Zeit vor Gasparo de Salò thätig gewesen ist*). Ihm folgen seine Söhne Antonius und Hieronymus, um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren und in den dreissiger Jahren des 17. Jahrhunderts gestorben; die zahlreichen von ihnen verfertigten Streichinstrumente verschiedener Arten sind von tadelloser Schönheit des Baues; der Ton lässt, zwar nicht an Adel jedoch an Grösse zu wünschen übrig, weshalb diese Instrumente den in neuerer Zeit, namentlich in Folge der Ausbildung der Schallkraft des Claviers gemachten Anforderungen nicht mehr entsprechen können. Erst Nicolaus Amati, der Sohn des Hieronymus (geboren 1596, gestorben 12. August 1684) hat es verstanden, seinen Instrumenten in jeder Hinsicht den Stempel der Vollendung aufzudrücken; seine Arbeiten verdienen durchweg Meisterwerke genannt zu werden und stehen mit Recht heutzutage fast in gleichem Preise mit denen des Stradivarius und des Guarnerius. Auch Nicolaus Amati hinterliess einen Sohn (Hieronymus), welcher den künstlerischen Ruhm der Familie zu erhalten mit Erfolg bestrebt war; als der eigentliche künstlerische Nachfolger des Nicolaus aber ist sein Schüler Antonio Stradivari (Stradivarius) anzusehen, dem es gelungen ist, die Geige zur höchsten Vollkommenheit auszubilden und in seinem Fache Kunstwerke von typischer Bedeutung zu schaffen. An tausend Instrumente sollen, nach Fétis Angabe, während seines langen arbeitvollen Lebens (er wurde 1644 geboren und starb 1737 als ein Dreiundneunzigjähriger) aus seiner Werkstatt hervorgegangen sein — ein kostbares Vermächtniss, selbst wenn man annehmen

*) Roquefort nennt in seinem „*Magasin encyclopédique*“ einen Nicolaus Amati als Haupt der Familie und fügt hinzu, dass er im Verein mit seinem Bruder Andreas die von Karl IX. um 1566 bestellten, später berühmt gewordenen Instrumente verfertigt habe.

muss, dass kaum der zehnte Theil dieser Meisterschöpfungen den, ihren zarten Körper bedrohenden Gefahren glücklich entgangen sind und den Stürmen zweier Jahrhunderte trotzend, sich unverletzt erhalten haben. Für eine völlig »gesunde« Geige dieses Meisters ist demnach heutzutage kaum ein Preis zu hoch, besonders wenn dieselbe aus seiner zweiten Periode stammt (von 1700—1725), wo er an Stelle des bisherigen länglichen, der Schule des Amati entlehnten Modelles nach einem andern, ihm durchaus geistes-eignen arbeitete. Indem hier der Resonanzkörper sich mehr in die Breite ausdehnt, gewann der Ton des Instrumentes an Glanz, ohne deswegen an Fülle einzubüssen. So vereinigen die Geigen des Stradivarius alle nur denkbaren Vorzüge in sich: Schönheit des Tons, vollkommene Harmonie und Eleganz für das Auge, endlich den Reiz des röthlich braunen Lacks, welchen die Geigenmacher späterer Zeit vergeblich in gleicher Qualität herzustellen versucht haben.

Nur noch ein Vertreter der Geigenbaukunst in Italien darf neben Stradivarius genannt werden: es ist Joseph Guarnerius, das Mitglied einer Instrumentenmacher-Familie, die kaum weniger zahlreich war als die der Amati. Der Stammvater derselben, Andreas, arbeitete in Cremona von 1660—1695; von seinen Söhnen zeichnete sich Petrus (von 1690—1725 theils in Cremona, theils in Mantua wirkend) durch die Gediegenheit seiner Arbeiten aus. Die Instrumente beider aber stehen an Werth unter denen des erstgenannten, einem Neffen des Andreas, mit dem Beinamen del Gesù. Zwar zeigen die früheren Geigen dieses Künstlers noch mancherlei Mängel; sie sind im allgemeinen von kleinem Patron und verrathen eine gewisse Unsicherheit der Hand; in der Folge jedoch erheben sich seine Leistungen zu einer solchen Höhe, dass sie an die des Stradivarius hinanreichen, wie denn auch die wenigen gut erhaltenen Geigen von ihm gegenwärtig mit denen des letzteren im gleichen Preise stehen. Leider erhielt sich Guarnerius nicht lange auf dieser Höhe; gegen das Ende seiner, die Jahre von 1725—1745 umfassenden Arbeitszeit beginnt er sich zu vernachlässigen und sucht, anstatt in die Fussstapfen des Stradivarius zu treten, vergeblich auf eigene Hand neue Bahnen. Nicht mit Unrecht behauptet Vidal in seinem trefflichen Werke »Die Streichinstrumente«*), dass ein gründlicher Vergleich der Geigen des Stradivarius mit denen des Guarnerius, selbst aus dessen glücklichster Arbeitsperiode zu der Ueberzeugung führen müsse, mit ihm nehme der Niedergang der italienischen Geigenbaukunst seinen Anfang. In der That begegnet man von nun an nur noch Instrumentenmachern zweiten Ranges, unter ihnen allerdings nicht wenige von achtungswerthen Fähigkeiten, wie Carlo Bergonzi, Schüler und Geschäftsnachfolger des Stradivarius (1720 bis 1747), Gennaro Gagliano (Neapel, um dieselbe Zeit), Lorenzo Guadagnini, ebenfalls Schüler des Stradivarius, von 1700 an zu Piacenza wirkend, Landolfi (Mailand, 1735—1775), Storioni, der letzte namhafte Geigenmacher Cremonas (geboren 1751). Ausserhalb Italiens können nur einige wenige Namen die Aufmerksamkeit in Anspruch nehmen. Unter den Deutschen zeichnete sich Jakob Stainer aus (geboren 1620 zu Absom in Tirol), welcher in früher Jugend nach Cremona wanderte und dort Schüler, wie es heisst auch Schwiegersohn des Nicolaus Amati wurde; unter den Franzosen Nicolas Lupot (geboren 1758 zu Stuttgart, wo sein Vater zwölf Jahre lang als Instrumentenmacher des Herzogs von Würtemberg wirkte) verdienstvoll als einer der ersten, welcher die Instrumente des Stradivarius gründlich studirte und getreu nachahmte.

Seinem Beispiel sind die späteren Geigenmacher der verschiedenen Länder gefolgt; in der richtigen Erkenntniss, dass die Kunst der Italiener einer weiteren Vervollkommnung nicht mehr fähig sei, begnügte man sich mit einer möglichst gewissenhaften Reproduction ihrer Meisterwerke. Am glücklichsten war hierin der Pariser Instrumentenmacher Jean Baptiste Vuillaume (1798 bis 1875), unstreitig der bedeutendsten Geigenbaukünstler der Neuzeit; von

*) Antoine Vidal „*Les instruments à archet*," Paris, 1876, I, S. 100.

einem genialen Forschergeist beseelt und mit allen Hilfsmitteln der modernen Wissenschaft ausgerüstet, war er befähigt, den Handwerksgeheimnissen seiner grossen Vorgänger zum grössten Theil auf die Spur zu kommen, und da er seine Erfahrungen mit Glück und Geschick praktisch verwerthet hat, so ist anzunehmen, dass seine Arbeiten in Zukunft denen der älteren Italiener an Werth kaum nachstehen werden. Vuillaume's künstlerisches Streben ist um so höher zu achten, als in neuerer Zeit die Massenproduktion auch in dem Gebiet des Geigenbaues auf den Geschmack des grösseren Publikums nachtheilig gewirkt hat, und demzufolge die individuelle Arbeit nicht nach Verdienst geschätzt wird. Die fabrikmässige Anfertigung von Geigen, meist natürlich höchst untergeordneter Art, blüht vornehmlich in Frankreich und in Deutschland. Dort ist es die Stadt Mirecourt im Departement der Vogesen, der Geburtsort Vuillaume's, welche Streichinstrumente in unzählbarer Menge fabricirt; in Deutschland ist das sächsische Voigtland, insbesondere die Städte Klingenthal und Markneukirchen zum Mittelpunkt der Geigenfabrikation geworden und wird dieselbe dort mit solchem Erfolg betrieben, dass schon im Anfang dieses Jahrhunderts das Minimum der jährlich angefertigten Geigen 30,000 Stück betrug. Quantitativ von geringerer Bedeutung ist die Geigenproduktion einer andern deutschen Stadt, des in den bairischen Alpen gelegenen Mittenwald; dagegen sind die hier verfertigten Instrumente im Durchschnitt von höherem künstlerischen Werth, weil die dabei Betheiligten in der Regel einzeln arbeiten, und somit die durch die Arbeitstheilung (das eigentliche Merkmal der Fabrikwaare) bedingten Mängel glücklich vermieden werden. Ueberdies wirkt der in den deutschen Alpenländern heimische Sinn für bildnerische Kunst, der sich z. B. in den dortigen, berühmt gewordenen Holzschnitzereien ausspricht, zum Erfolg der Mittenwalder Instrumentenmacher wesentlich mit; sogar einige Künstler ersten Ranges sind aus ihnen hervorgegangen, wie der in Berlin ansässige Geigenmacher Neuner (ein Mitglied des an der Spitze des Mittenwalder Geigenexportes stehenden Hauses Neuner & Hornsteiner), welcher sich in Paris unter Leitung Vuillaume's zu einem der Besten seines Faches ausgebildet hat. — Dass die von den Italienern des vorigen Jahrhunderts hinterlassenen Modelle, wie für die künslerisch strebenden Geigenmacher, so auch für die Fabrikanten einzig maassgebend sind, braucht wohl kaum besonders erwähnt zu werden; abgesehen von den kleineren für Unterrichtszwecke bestimmten sogenannten Halb- und Dreiviertels-Geigen, sind die Dimensionen wie die Proportions-Verhältnisse der einzelnen Theile für alle Streichinstrumente unverändert dieselben geblieben. Was endlich den Violinbogen betrifft, so hat er, wie die Violine keinerlei Veränderung erfahren, seitdem er durch den französischen Instrumentenmacher François Tourte (geboren zu Paris 1747) vor etwa einem Jahrhundert die denkbar höchste Leistungsfähigkeit erhielt, hauptsächlich dadurch, dass derselbe der bis zu seiner Zeit einwärts gebogenen Stange die Biegung nach rückwärts gab, die früher zusammengeballten Haare vermittelst einer am Frosch angebrachten Metallplatte in Flächenform vereinte und durch eine am untern Ende der Stange angebrachte Schraube das An- und Abspannen der Haare ermöglichte.

Es erübrigt noch, in einem kurzen Rückblick der grossen Violin-Virtuosen zu gedenken, welche gleichzeitig mit den Koryphäen des italienischen Geigenbaues und mit ihnen Hand in Hand gehend, der Violine zu ihrer Herrscherstellung unter den Instrumenten verholfen haben. Bereits aus der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts wird von einem Geigen-Virtuosen Namens Albert berichtet, den Franz I. in Italien kennen lernte und mit sich nach Paris nahm. Ueber die Art seiner Leistungen ist nichts Näheres bekannt; auch der, ein Jahrhundert später als Concertmeister am kursächsischen Hofe in Dresden wirkende Carlo Farina aus Mantua wird nur als Componist von Tänzen für die Geige genannt. Inzwischen aber war jene Vervollkommnung im Bau der Geige vor sich gegangen, welche der Familie Amati in erster Reihe zu danken

ist, und nun konnte auch die Thätigkeit der Virtuosen höhere künstlerische Bedeutung gewinnen. Am Anfangspunkt der neuen Aera steht Josefo Torelli, 1685 erster Violinist an der Petroniuskirche zu Bologna, Autor eines Werkes »*Concerti grossi con una pastorale, per il santissimo natale*«, zwölf Concerte für zwei concertirende Violinen, welche Burney als Muster dieser Gattung bezeichnet. Ihm folgt Corelli, von 1681 an das Haupt der römischen Violinistenschule, dem die mehrsätzige Sonate in demselben Maasse ihre Ausbildung verdankt, wie das Concert dem Vorhergehenden. Durch seine Schüler wurde die von ihm eingeschlagene gediegene Richtung des Violinspiels über ganz Europa verbreitet: Geminiani's in London 1740 veröffentlichte »*Art of playing the violin*« und Locatelli's »*Arte del violino*« dürfen als die Erstlingswerke der Violin-Pädagogik gelten. Nach Rom wurden Venedig und Padua die Centren des Violinspiels in Italien; in ersterer Stadt Vivaldi (gestorben 1743), Concertmeister am Conservatorium della Pietà, dessen Concerte einem Seb. Bach (für sein sogenanntes italienisches Concert für Clavier) als Muster gedient haben; in letzterer Tartini, als Componist der »Teufelssonate« (*trille du diable*) unsterblich, daneben in hohem Grade verdienstvoll als Schöpfer eines Harmoniesystems. Eine vierte Schule, die piemontesische, darf als eine Abzweigung von der römischen angesehen werden; ihre Haupter waren Giardini und Somis, und ihre Abkömmlinge reichen durch des letzteren Schüler Pugnani und dessen Schüler Polledro (um 1814 Concertmeister in Dresden) bis in unser Jahrhundert hinein; ein anderer Schüler Pugnani's, J. B. Viotti (1753—1824), hat sich dadurch ein besonderes Verdienst erworben, dass er die Traditionen des italienischen Violinspiels, nachdem die musikalische Lebenskraft seines Vaterlandes erloschen war, nach Frankreich übertrug, und zu dem nunmehr hier beginnenden Aufschwung der Geigenkunst in einflussreichster Weise mitwirkte. Schon im Anfang des 18. Jahrhunderts hatten die französischen Geiger, namentlich Léclair und Gaviniés (von Viotti der französische Tartini genannt) eine hohe Stellung errungen, der letztere auch als Pädagoge durch sein Studienwerk »*Les vingt-quatre matinées*«; noch ungleich weittragender war die Wirksamkeit derjenigen Geiger, welche mit Eröffnung des Pariser Conservatoriums (1793) ihre Thätigkeit begannen, der Rode, Baillot und Rudolf Kreutzer; die von ihnen für die genannte Anstalt verfassten Lehrmethoden und Etuden haben bis auf den heutigen Tag ihren Werth behalten; der persönlichen Lehrthätigkeit dieser Künstler aber dankt die französische wie die belgische Schule jene ausserodentlichen Erfolge, deren Erinnerung sich mit den Namen Habeneck und Alard, auf belgischer Seite de Beriot, Vieuxtemps, Léonard, Meerts verknüpft.

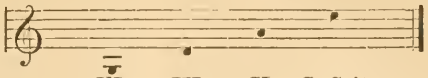
In Deutschland nimmt zunächst Johann Jacob Walther (geboren 1650) die Aufmerksamkeit in Anspruch, der Componist des Werkes »*Hortus Chelicus*, das ist Wohlgepflanzter Violinischer Lustgarten« u. s. w., ohne jedoch entfernt seinen italienischen Fachgenossen bezüglich der Förderung des Violinspiels gleich zu stehen. Weit kunstgemässer als der, zum Theil aus Imitationen verschiedener Instrumente, auch Vogelstimmen bestehender »*Hortus chelicus*« erscheinen die im Sonatencharakter gehaltenen Compositionen Biber's (gestorben 1698 als Kapellmeister in Salzburg). Während der Glanzzeit der Hamburger Oper im Anfang des 18. Jahrhunderts zeichnen sich sodann Strungk und Telemann als Componisten und Virtuosen aus; gleichzeitig Pisendel, der von 1728 an in Dresden als Concertmeister wirkte. Zu noch reicherer Blüthe aber gelangte das Violinspiel zur Zeit Friedrich's d. Gr. durch den Böhmen Franz Benda, der seine Laufbahn in Dresden begann und in Berlin endete, in beiden Städten eine Violinistenschule von weitreichender Bedeutung hinterlassend. Neben Dresden und Berlin war um dieselbe Zeit Mannheim ein Mittelpunkt des Geigenspiels, wo Johann Carl Stamitz von 1745 an eine höchst erfolgreiche Lehrthätigkeit entfaltete. Unter seinen Schülern sind zu nennen: Fränzl und Cannabich; ferner F. W. Pixis, nachmals

Stifter der durch Mildner und Ferd. Laub berühmt gewordenen Prager Schule und Franz Eck, der Lehrer Spohr's. Dieser letztere, als Componist, Virtuose wie Pädagoge auf gleich hoher Stufe, ist, nachdem er in Kassel bleibenden Wohnsitz genommen hatte, das Haupt der deutschen Violinschule geworden, so dass es heutzutage kaum einen Geiger in Deutschland giebt, der nicht direkt oder indirekt mit ihm im Zusammenhange stünde. Als die bedeutendsten seiner Schüler seien hier nur Hubert Ries (Berlin), Ferdinand David (Leipzig) und August Kömpel (Weimar) genannt; als der zweiten Generation angehörig und direkt aus David's Schule stammend: August Wilhelmj (Wiesbaden) und George Japha (Köln). Neben Kassel hat noch Wien als Bildungsstätte für Violinspieler geglänzt. Leopold Mozart's 1756 erschienene Violinschule, welche zu ihrer Zeit eines europäischen Rufes genoss, mag gewissermassen als Grundlage des österreichischen Violinspiels gelten; in ähnlich fördernder Weise wirkte ein zweites, mehr an die italienischen Meister sich anlehnendes Unterrichtswerk von Anton Wranitzki, das »Violinfondament«. Die Reihe der Wiener Virtuosen unseres Jahrhunderts eröffnet Schuppanzigh, mit Recht berühmt als der erste Interpret der Beethoven'schen Streichquartette; ihm folgte Josef Mayseder, dem eine grosse Anzahl bedeutender Geiger ihre Ausbildung zu verdanken haben, an ihrer Spitze H. W. Ernst und Josef Böhm, welcher letztere im Verein mit Jacob Dont die Traditionen des Meisters fortpflanzte. Leopold Auer und Georg Helmesberger verdanken dem letzteren, Joseph Joachim, Rappoldi, Ludwig Strauss und Edmund Singer dem ersteren ihre Ausbildung. — Können die übrigen Länder diesen Erfolgen Frankreichs und Deutschlands auf dem Gebiet des Violinspiels gegenüber kaum in Betracht kommen, so darf doch nicht unerwähnt bleiben, dass Norwegen in Ole Bull (geboren 1810 zu Bergen), Polen in Lipinski und Henri Wieniawski, endlich auch das Italien unseres Jahrhunderts in dem mit Recht hochgefeierten Nicolo Paganini und seinem Schüler Savori, sowie in Bazzini Geigenkünstler aufzuweisen haben, welche den früher genannten würdig zur Seite stehen.

Die reichen Schätze der Violinliteratur, welche die drei letzten Jahrhunderte haben entstehen sehen, auch nur zum kleinsten Theil namhaft zu machen, verbietet der, dieser Skizze zugemessene Raum. Der Leser sei bezüglich derselben auf Albert Tottmann's »Führer durch den Violin-Unterricht« (Leipzig, 1874) verwiesen, ein kritisches, progressiv geordnetes Repertorium der instructiven, sowie der Solo- und Ensemble-Werke für Violine. In neuester Zeit beklagt man sich mit Recht, dass die Literatur der Geige keine der Bedeutung des Instrumentes entsprechende Bereicherung erfahren hat; als Ursache dieser Erscheinung wird die, im Musikleben der Gegenwart beinahe unbeschränkte Herrschaft des Claviers bezeichnet. Allerdings sind die namhaften Geigenvirtuosen der Gegenwart, entmuthigt durch die vom Publikum ausgesprochene Bevorzugung des Clavieres auf Kosten ihres Instrumentes, zum Theil der Verpflichtung untreu geworden, durch eigene Schöpfungen das von ihren Vorgängern hinterlassene Erbtheil zu vergrössern; sie überlassen es wohl gar den, mit der Technik der Geige häufig ganz unbekannten Clavierspielern, das Violin-Repertoire mit den unumgänglich nöthigen Novitäten zu versorgen. Die der Violine innewohnende Lebenskraft lässt jedoch hoffen und erwarten, dass dieser Zustand nur ein vorübergehender ist; schon jetzt bricht sich die Ueberzeugung Bahn, dass die, ebenfalls durch den einseitigen Clavier-Cultus bedingte Vernachlässigung des Kunstgesanges, dessen Studium in früheren Zeiten mit Recht als unentbehrlich für die musikalische Erziehung galt, schwere Nachtheile für die Entwickelung der Tonkunst im Gefolge gehabt hat. Sobald einmal dieses Missverhältniss des heutigen Musiklebens beseitigt, sobald man die Ausbildung der menschlichen Stimme wiederum als Grundlage alles Musicirens betrachten gelernt hat, so wird auch die Violine, als dasjenige Instrument, welches mit seiner Leistungsfähigkeit der menschlichen Stimme am nächsten kommt, berufen sein,

aus seiner gegenwärtigen Zurückhaltung herauszutreten und nach wieder errungener Selbständigkeit der Tonkunst ähnliche wichtige Dienste zu leisten wie in früheren Zeiten.

Die regelmässige Stimmung der vier Saiten der Violine ist folgende:

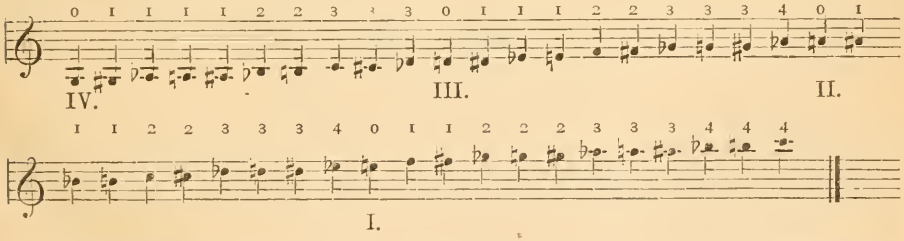


VI., III., II., I. Saite.

Um die Ausführung grösserer technischer Schwierigkeiten zu erleichtern oder gewisse Effekte zu erreichen, haben einzelne Virtuosen die Saiten auch anders eingestimmt:

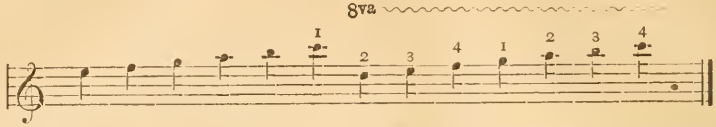
Paganini: *as, es¹, b, f²*;
Beriot: *a, d¹, a¹, e²*;
Balliot: *fis, d¹, a¹, e²*;
Winter: *f, d¹, a¹, e²*;

was für die Normalstimmung nicht weiter in Betracht kommt. Die dazwischen liegenden Töne werden durch Aufsetzen der Finger, wodurch der schwingende Theil der Saiten verkürzt wird, erzeugt. Bekanntlich setzen die Geiger die Violine auf das linke Schlüsselbein, so dass das Kinn auf der linken Seite der Decke dicht am Saitenhalter ruht. Die linke Hand hält die Geige in horizontaler Richtung, so dass die Finger mit Ausnahme des Daumens, der mit Hülfe des dritten Gelenkes des Zeigefingers die Violine hält, frei, ungezwungen das ganze Griffbrett beherrschen und in allen Lagen rasch auf die Saiten aufgelegt werden können. Die rechte Hand führt den Bogen. Durch das Aufsetzen der Finger werden auf der *G*-Saite zunächst *a* mit dem ersten, *h* mit dem zweiten und *c¹* mit dem dritten Finger erzeugt; auf der *D*-Saite in derselben Weise *e¹ f¹ g¹* u. s. w. Da man ferner auch den kleinen Finger gebraucht, so kann man mit ihm auf der *G*-Saite den Ton der *D*-Saite, auf dieser den der *A*-Saite und auf dieser den der *E*-Saite leicht erzeugen. Zugleich wird diese Tonreihe auch chromatisch leicht vervollständigt, da die Erhöhung oder Vertiefung der diatonischen Töne durch ein entsprechendes Hinauf- oder Hinabrücken des, den diatonischen Ton erzeugenden Fingers gewonnen wird. So ergiebt sich die chromatische Tonleiter in folgender Weise:

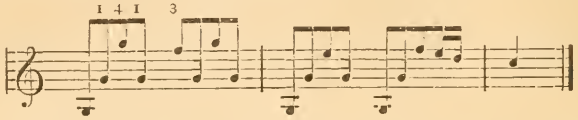


Die leere Saite ist hier mit 0 bezeichnet, die Zahlen geben den Finger an, mit dem der betreffende Ton auf der bestimmten Saite gegriffen wird. Der letzte Ton *c³* ist in dieser Lage noch zu erreichen, indem der vierte Finger etwas weiter ausgedehnt wird; man nennt dies den Ton »ablangen« oder »abreichen«, das ist natürlich auch auf den vorhergehenden Saiten möglich, so dass auf der *G*-Saite auch noch *es¹*, auf der *D*-Saite *b¹* und auf der *A*-Saite *f²* zu erreichen ist. Um auf der *E*-Saite diesen Umfang noch zu erweitern, verlässt die Hand ihre ursprüngliche Lage am Sattel und rückt weiter vor; geschieht das so, dass der erste Finger auf der *G*-Saite nicht mehr *a*, sondern *h* erfasst, so erstreckt sich die Tonleiter bis zu *c³*, ohne dass dieser Ton abgelangt werden müsste; man nennt das die zweite Lage; jene ursprüngliche heisst die erste Lage. Die dritte Lage beginnt dann mit *c¹*, welches der erste Finger auf der *G*-Saite erfasst. Solche Lagen nimmt man acht an, nach Anleitung der Tonleiter, so dass mit jedem Ton derselben eine neue Lage

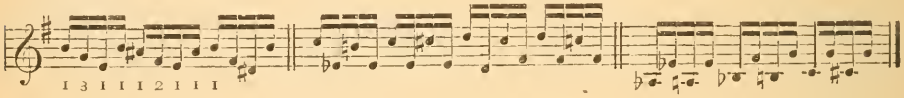
beginnt. Dadurch erweitert sich der Tonumfang der Violine um eine volle Octave, mit Ablangen bis zu c^4. Diese neue Octave ist auch dadurch zu erreichen, dass die Lage auf der *E*-Saite zweimal gewechselt wird:



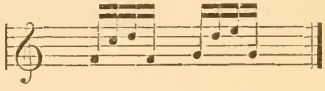
Auf den unteren Saiten ist ein solcher Wechsel der Lagen selbstverständlich erst dann nothwendig, wenn die Ausführung bestimmter Passagen oder Melodien dadurch erleichtert wird. Stellen wie diese



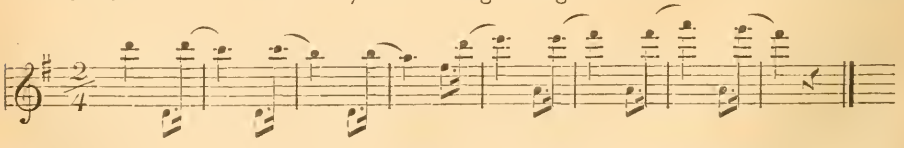
sind nur in der vierten Lage bequem ausführbar. Die Hauptschwierigkeit beruht hier darauf, dass ein so schneller Uebergang von der *D*-Saite, auf der in der Normallage g^1 gegriffen werden muss, nach der *E*-Saite, auf der f^2 gegriffen wird, mit Uebergehung der *D*-Saite sehr schwer ausführbar ist. Im Uebrigen vermögen unsere Geiger ziemlich alles auszuführen, was organisch und logisch entwickelt ist. Diatonische Tonfolgen, naturgemäss erweitertes Figurenwerk, Arpeggien u. dergl. bereiten keinerlei Schwierigkeiten. Die häufigere Einführung von chromatischen Gängen dagegen erschwert eine ruhige natürliche Handhaltung und muss deshalb möglichst vermieden werden. Schwieriger noch ist die Ausführung solcher Figurationen, in denen die Chromatik vorherrscht, wie



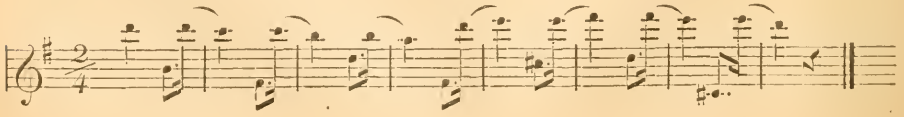
In normaler Lage sind diese Stellen kaum im langsamen Tempo auszuführen. Sologeiger werden sich auch hier zu helfen wissen, aber im Orchester ist nicht darauf zu rechnen. Auch Quintensprünge sind möglichst zu vermeiden. Figuren wie diese



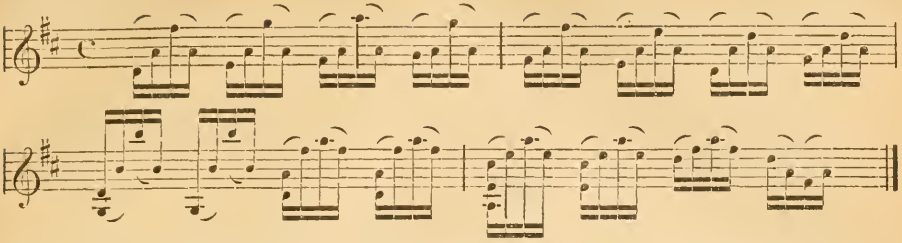
sind für den Orchestersatz nicht gut zu gebrauchen; auch entsprechen sie wenig dem Charakter des Instruments. In langsamer Bewegung verliert auch diese Fortschreitung ihre Schwierigkeit. Selbst weite Sprünge über eine, auch zwei Saiten werden ausführbar, wenn sie gut liegen:



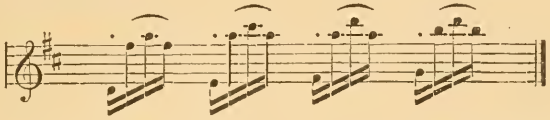
Dies Sätzchen ist ganz leicht zu spielen, der Bogen hat hinlänglich Zeit, über die zu überspringenden Saiten hinwegzukommen und er trifft die leere, nicht leicht zu verfehlende Saite, und die linke Hand ist nicht veranlasst, ihre Lage zu verändern. Schwieriger wird diese Stelle, wenn anstatt der leeren Saiten andere Töne gegriffen werden sollen:



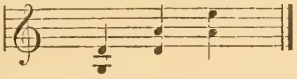
Arpeggien sind leicht ausführbar, wenn sie sich über nächstliegende Saiten erstrecken:



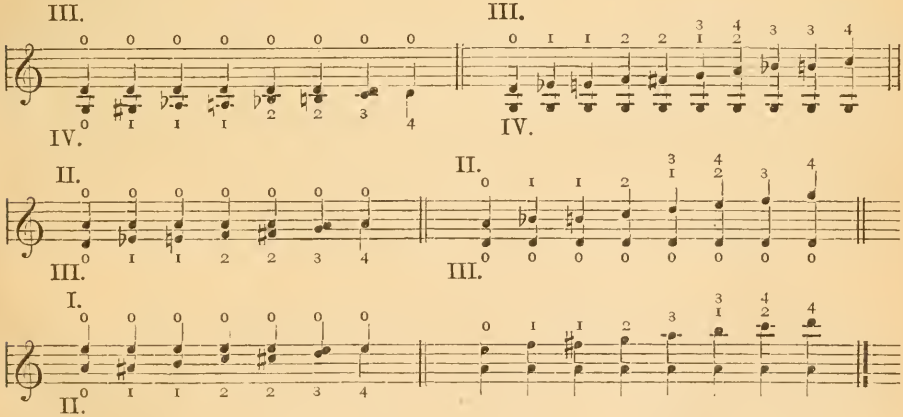
Diese sind noch gebunden zu spielen möglich. Liegt der Accord so, dass eine Saite übersprungen werden muss, dann wird eine andere Vortragsweise nothwendig; die Töne, zwischen welchen die Saite, die übersprungen werden soll, liegt, sind nicht zu binden:



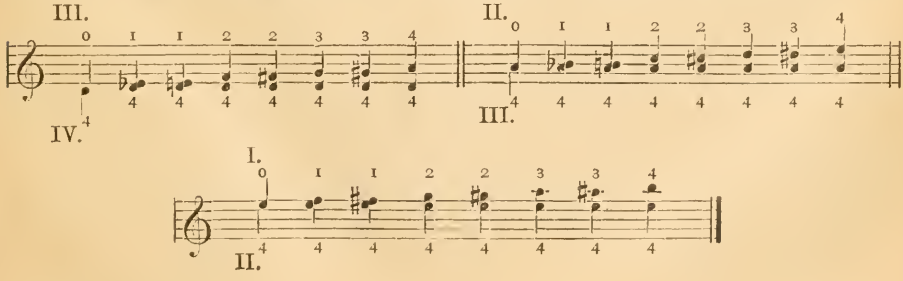
Hieraus ergiebt sich auch, wie weit Doppelgriffe auszuführen sind. Am leichtesten wird es natürlich, die leeren nebeinander liegenden Saiten anzustreichen:



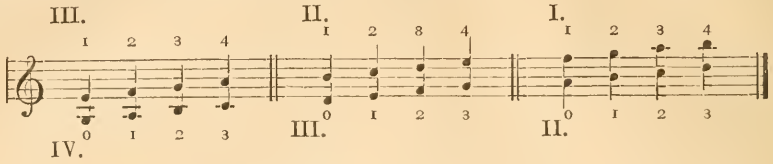
Leicht ist es ferner, zu jedem Griff auf einer Saite die leere daneben liegende anzustreichen:



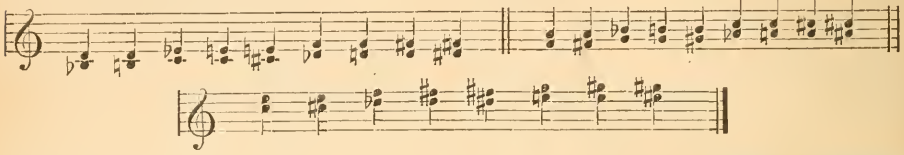
An diesem Beispiel ist zugleich zu ersehen, wie der Ton der leeren Saiten zu verstärken ist, indem man ihn zugleich auf der tiefer liegenden leeren Saite mit dem vierten Finger greift. Daraus aber entspringen neue Doppelgriffe, aus Tönen zusammengesetzt, die ursprünglich auf derselben Saite liegen:



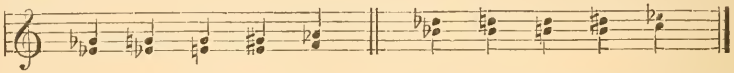
Von den Doppelgriffen, bei welchen beide Töne gegriffen werden müssen, sind natürlich die am bequemsten, bei denen die Finger nebeneinander liegen; zunächst die Sexten, die mit dem ersten und zweiten, zweiten und dritten und dritten und vierten Finger gegriffen werden:



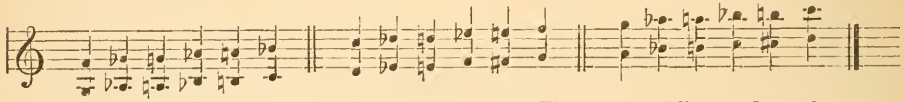
Auch deren Umkehrung, die Terzen, sind noch bequem ausführbar, wenn sie mit dem ersten und dritten und zweiten und vierten Finger in der Normallage gegriffen werden können:



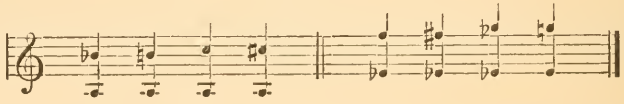
Schwieriger sind die Terzen zu greifen, bei denen die Applikatur verändert werden muss:



Bequem auszuführen sind Septimen, die mit dem ersten und dritten oder dem zweiten und vierten Finger gegriffen werden:

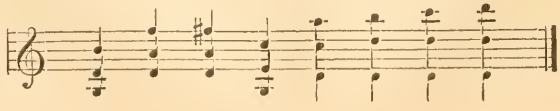


Octaven werden mit dem ersten und vierten Finger gegriffen und machen nur in zu Octavengängen erweiterten Folgen Schwierigkeiten. Octavengänge aber dürften nur in Solostücken für Virtuosen einzuführen sein. Nonen und Decimen erfordern, wenn beide Töne gegriffen werden müssen:

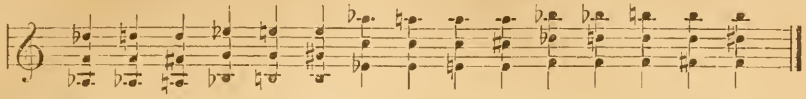


eine so weite Spannung, dass sie sehr schwierig auszuführen sind.

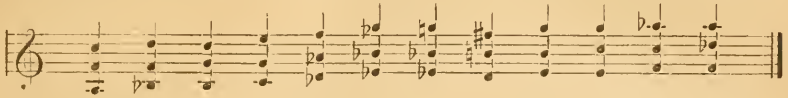
Quarten werden mit nebeneinander liegenden Fingern gegriffen, aber sie sind nicht alle gleich bequem, namentlich in chromatischen Folgen. Schwieriger noch sind grosse Quinten zu greifen, weil das durch dieselben Finger geschieht. Nach diesen Andeutungen lässt sich auch die Ausführbarkeit der drei- und vierstimmigen Accorde leicht beurtheilen. Hier ist zunächst zu bemerken, dass weil die Saiten nicht auf einer ebenen Fläche liegen — Griffbrett, Decke und Saitenhalter sind bekanntlich gewölbt und der Steg ist dem entsprechend abgerundet, so dass nur die *G*-Saite mit der *E*-Saite ziemlich auf derselben Fläche liegen, während die *D*- und *A*-Saite eine merklich höhere Lage haben — immer nur zwei Saiten gleichzeitig angestrichen werden können. Bei drei oder vier Saiten muss der Bogen eine Wendung machen, so dass drei- oder vierstimmige Accorde immer nur in gewissem Grade arpeggirt ausgeführt werden können. Weniger bemerkbar ist das noch bei den Accorden der Fall, bei denen zwei Töne oder auch nur ein Ton auf leere Saiten treffen, wie bei folgenden:



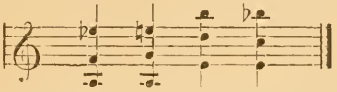
Unter den Accorden, deren drei Töne gegriffen werden müssen, sind diejenigen bequemer auszuführen, bei denen dies mit nebeneinander liegenden Fingern geschieht:



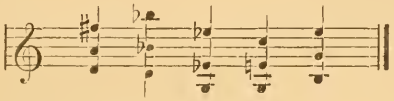
Schwierig auszuführen sind dagegen die, bei denen ein Finger zwei Töne nehmen muss:



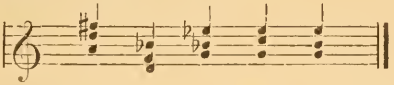
Leichter ausführbar sind die, welche mit Auslassung eines Fingers gefasst werden:



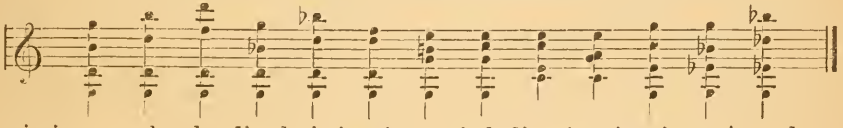
Im Allgemeinen gilt die Regel: die dreistimmigen Accorde möglichst in weiter Harmonie einzuführen, und wenn leere Saiten gebraucht werden können, diese zu wählen; diese Lagen:



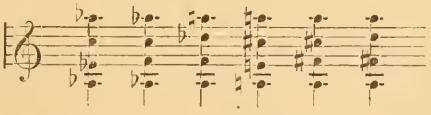
sind bequemer und klingen besser als diese:



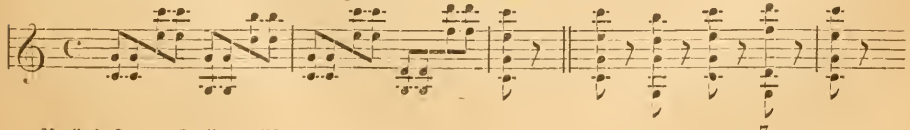
Von den vierstimmigen Accorden sind wiederum diejenigen am bequemsten klangvoll auszuführen, bei denen leere Saiten gebraucht werden:



Schwieriger noch als die dreistimmigen, sind die vierstimmigen Accorde auszuführen, deren Töne sämmtlich gegriffen werden müssen; klangvoll sind nur die in weiter Harmonie eingeführten:

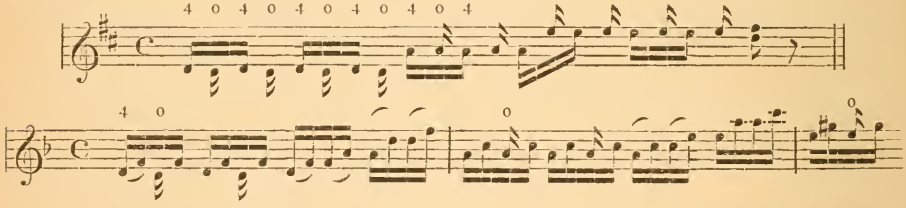


Die in enger Harmonie sind wegen der Schärfe ihrer Obertöne selten klangvoll herauszubringen, und da sie überhaupt sehr schwer zu greifen sind, nur selten anzuwenden. Bei der Einführung dieser Doppel-, Tripel- und Quadrupelgriffe ist noch wesentlich, ob sie bei veränderter oder unveränderter Lage der Hand genommen werden können. Am besten ist es, sie nach Pausen oder am Anfange eines Satzes einzuführen, oder wenn es angeht, jedem derartigen Griff die einzelnen Töne, aus denen er besteht, erst vorauszuschicken. Sonst genügt es, die Handhaltung bei den vorangehenden Passagen und Figuren zu berücksichtigen. Weite Sprünge in Doppelgriffen sind durchaus zu vermeiden, da sie sehr schwierig ausführbar sind, wenn nicht etwa Accorde damit aufgelöst erscheinen, welche vierstimmig ausführbar sind:



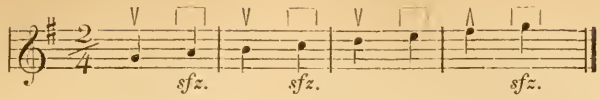
Triller sind leicht und brillant auf allen Tönen der chromatischen Tonleiter auszuführen; nur auf dem tiefsten Ton *g* nicht und wenig gut auf dem höchsten g^3 oder a^3, jenem fehlt der Nachschlag und er ist auch kaum gleichmässig zu ermöglichen, in der höchsten Lage aber treten die ausführenden Finger so dicht neben einander, dass eine gleichmässige Trillerbewegung fast unmöglich wird. Dagegen ist die Tonwiederholung von der einfachsten rhythmischen Auflösung der Noten grösserer Geltung in die entsprechende Anzahl geringerer bis zum schwirrenden Tremolo sehr leicht ausführbar und ausserordentlich wirksam, und bei den nur auf sinnlich reizende Klangwirkung bedachten Tonsetzern ausserordentlich beliebt. Diese Tonwiederholungen werden mit dem Bogen ausgeführt und was nur der rechte Arm zu leisten im Stande ist, ist auch gestattet. Zur Ausführung der Verzierungen gehört nur die nöthige technische Fertigkeit, die sie in äusserster Eleganz ermöglicht. Ein besonders im Solospiel in der Cantilene gern angewandtes Effektmittel ist das Vibrato (s. d.).

Durch die verschiedenen Behandlungsweisen wird der Klang der Geige mannichfach verändert. Schon der Klang der leeren Saiten ist wesentlich unterschieden von den Klängen, die durch Aufsetzen der Finger erzeugt werden. Die leeren Saiten schwingen freier; der festgesetzte Finger vermag nicht, und würde er auch noch so fest aufgesetzt, den Sattel ganz zu ersetzen; der Ton der leeren Saiten klingt daher immer etwas heller. Die dadurch entstehende Ungleichheit der Scala wird beseitigt, indem die Geiger in der Regel die leeren Saiten nicht gebrauchen. Bei hellen, weitschallenden Arpeggien oder Tremolos bedient man sich indess lieber der leeren Saiten. Ein beliebtes Effektmittel ist der abwechselnde Gebrauch der leeren Saite mit dem auf der freiliegenden gegriffenen Ton:

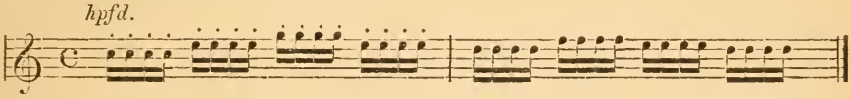


Eine bedeutende Veränderung des Klanges wird dann hervorgebracht, wenn die Saiten nicht in der Mitte zwischen Griffbrett und Steg, sondern entweder über dem Griffbrett oder näher dem Steg angestrichen werden. Ueber dem Griffbrett angestrichen (*sur la touche*) klingen die Saiten dumpf und schwirren im leisesten Pianissimo, im Gegensatz zur Behandlung am Steg (*sul ponticello*), bei welcher der Klang der Saiten rauh, fast wild wird. Namentlich das Tremolo von den Geigen am Steg ausgeführt, kann unter Umständen mächtig wirken. Für den Klang der Saiteninstrumente wird die Bogenführung, besonders durch die verschiedenen Stricharten hochwichtig. Schon der Aufstrich erzeugt einen etwas andern Klang als der Niederstrich. Die den Bogen führende rechte Hand hat beim Niederstrich grössere Kraft, der Klang der Saite wird deshalb breiter und markiger als beim Aufstreichen. Daher gilt auch als Regel: den accentuirten Ton mit dem Niederstrich zu geben. Der Niederstrich wird mit diesem Zeichen ⌐¬ oder ∧ angezeigt, der Aufstrich mit diesem ⌊⌋ oder ∨. Selbstverständlich erfolgt die specielle Bezeichnung der Stricharten nur in Ausnahmefällen, wenn durch Abweichung von der ursprünglichen Weise der Ausführung ein besonderer Effekt erreicht werden soll. Wenn zum Beispiel bei der Tonleiter jeder Ton mit einem besondern Strich ausgeführt werden soll, so muss das angedeutet werden. Jeder Geiger wird mit dem Niederstrich beginnen, den zweiten Ton mit dem Aufstrich, den dritten mit dem Niederstrich nehmen u. s. w. Soll dagegen das zweite Viertel stark accentuirt werden, dann müsste die Bogenführung eine andere

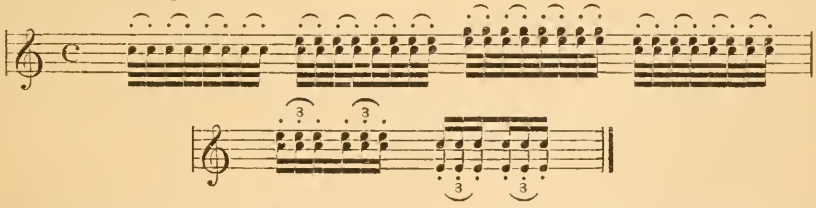
werden. Der Geiger muss mit dem Aufstrich beginnen und das ist dann anzuzeigen:



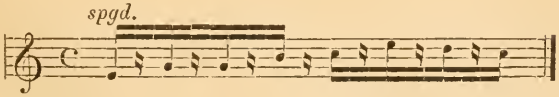
Es ist ferner auch für die besondere Klangfarbe nicht gleichgültig ob der Geiger den Bogen nach seiner ganzen Länge gebraucht, oder nur mit der Hälfte desselben. Nur im ersten Falle gewinnt der Ton die ganze Breite, Fülle und Rundung, die bei den Saiteninstrumenten überhaupt zu erzielen möglich ist. Diese wird vermindert, wenn nur der halbe Bogen *(H B)* gebraucht wird. Es ist ferner nicht gleichgültig, ob nur die obere *(H B°)* oder die untere *(H B^{u})* angewendet wird. Beim Gebrauch der untern Hälfte kann die bogenführende Hand grössere Kraft entwickeln als bei der obern Hälfte. Am meisten tritt diese Verschiedenheit des Klanges bei dem Gebrauch der äussersten Enden hervor, der Spitze *(de la pointe de l'archet* oder *punto dell' arco)* oder des Frosches *(au talon de l'archet)*. Die mit der Spitze des Bogens erzeugten Töne erklingen schwächer und perlend leicht, die am Frosch erzeugten dagegen kräftig und rauh. Mit diesen verschiedenen Arten der Bogenführung vermögen die Geiger natürlich alle Arten des Staccato, Legato wie des Staccato-Legato hervorzubringen und zugleich die, nur den Streichinstrumenten möglichen, mit springendem oder mit hüpfendem Bogen und des Martellato. Beim hüpfenden Strich (Bezeichnung *hpfd.*) darf der Bogen die Saiten nicht ganz verlassen, während die Stange sehr stark vibrirt und die Hand mit sehr losem Handgelenk spielt. Die Bezeichnung ist die gewöhnliche des Staccato, nur mit dem Zusatz *hpfd.*:



Diesem verwandt ist der sogenannte Tremolostrich; er wird mit der obern Hälfte des Bogens, der mit dem Daumen und dem ersten und zweiten Finger gehalten wird, ausgeführt:

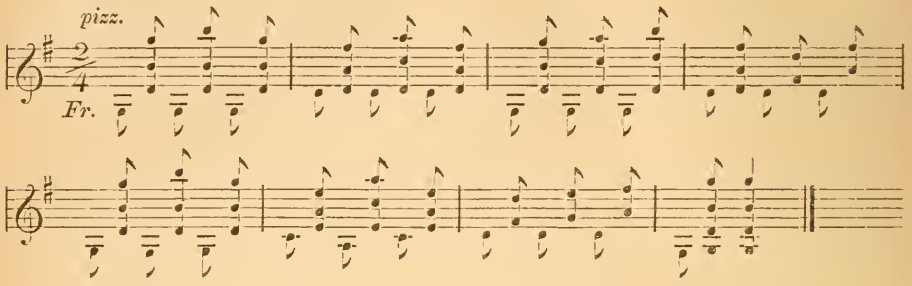


Beim springenden Bogen (*spgd.*) wird der Bogen auf jedem Ton von der Saite aufgehoben, so dass zwischen den einzelnen Tönen kaum merkliche Pausen entstehen:

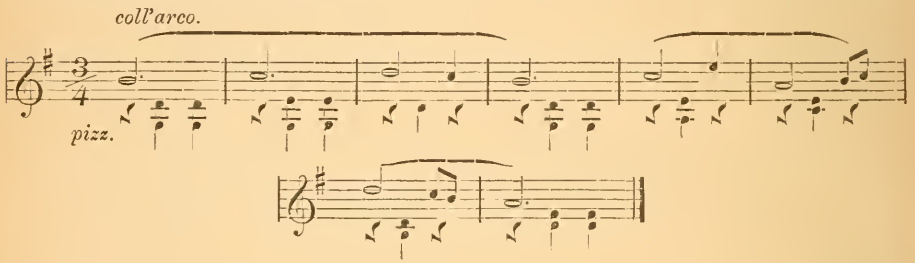


Das Martellato ist ein Staccato, das mit dem vollen Bogen ausgeführt wird, so dass jeder Ton den Niederstrich erhält. Eine eigenthümliche Veränderung des Klanges der Streichinstrumente wird durch den Dämpfer herbeigeführt (s. Dämpfer und Streichinstrument). Endlich ist auch noch das Pizzicato zu erwähnen (s. Pizzicato und Streichinstrument). Besonders klangreich ist das Pizzicato in der Mittellage der Streichinstrumente; in der Höhe verliert es allmälig an Gehalt und wird spitz und klanglos. Daher dürfte es zweckmässig sein, es nicht über h^2 oder höchstens d^3 auszudehnen. Ein höherer Grad der Schnelligkeit, als etwa die Bewegung von Sechzehntel im Allegro dürfte wohl nicht zu erreichen sein. Arpeggien, regelmässig ge-

führt, sind noch am schnellsten auszuführen. Selbst kurze Vorschläge sind ausführbar, wie die bekannte Stelle aus dem Scherzo der Beethoven'schen *C-moll*-Sinfonie beweist, die unseren Geigern durchaus keine Schwierigkeit bereitet. Zwei-, drei- und vierstimmige Griffe sind natürlich auch im Pizzicato auszuführen; als ein besonderer Effekt wird von den Virtuosen die Verbindung des Pizzicato mit dem Bogenspiel geübt. In dem nachfolgenden Beispiel wird der Accord *pizz.* der vorangehende tiefe Ton mit dem Bogen am Frosch (daher die Bezeichnung *Fr.*) ausgeführt:

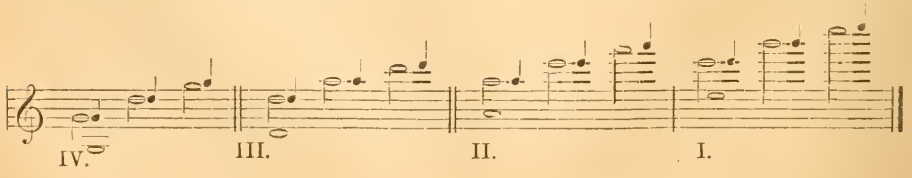


Im nachstehenden Beispiel wird die Oberstimme mit dem Bogen gestrichen, die Unterstimme *pizz.* gespielt:

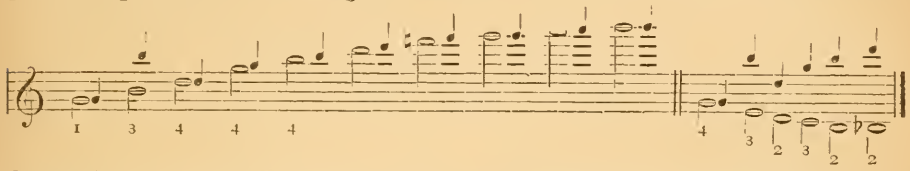


Beide Spielweisen finden natürlich nur beim Solospiel Anwendung, nicht auch im Orchester oder im Quartett; hier ist keinerlei Veranlassung dazu vorhanden, da die Ausführung dabei an die verschiedenen Spieler vertheilt werden kann. Mit dem Pizzicato verwandt ist endlich noch die Weise, nach welcher die Saiten weder angerissen, noch mit den Haaren des Bogens angestrichen, sondern mit der Stange desselben geschlagen werden, wodurch der Ton seine Schallkraft verliert und unrein wird. Diese Weise der Behandlung, welche mit *col legno* bezeichnet wird, liefert daher auch nur ein ganz roh äusserliches Effektmittel, das viel weniger Klang als vielmehr Geräusch ist und daher keinen künstlerischen Werth hat.

Ein höheres Register besitzen endlich die Streichinstrumente in den sogenannten Flageoletttönen. Sie werden bekanntlich dadurch gewonnen, dass der betreffende Finger der linken Hand nicht fest auf die Saiten gesetzt wird, sondern diese nur lose berührt, indem der Bogen sie leicht und rasch anstreicht. Berührt der Finger die Saite in der Hälfte ihrer Länge, vom Sattel aus gemessen, so wird die erste Oberoctave erzeugt; geschieht dies in einem Viertel die zweite Oberoctave und in einem Drittel die Duodecime. Auf diese Weise behandelt ergeben die vier Saiten den nachstehend verzeichneten Flageolettton:

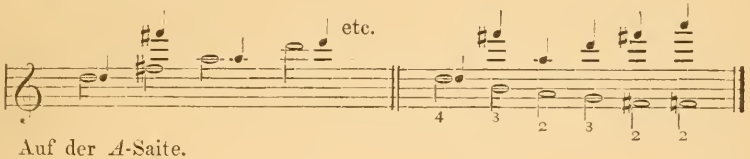


Die Ganze Note bezeichnet, wie auch durch Zahlen angedeutet ist, die Saite, auf welcher die betreffenden Flageoletttöne erzeugt werden, die Halbe Note 𝅗𝅥 zeigt die Stelle auf der die Saite berührt werden muss und die Viertelnote giebt die Höhe des Flageolettons. In diesen bezeichneten Fällen liegen die Flageoletttöne auf derselben Stelle, auf welcher die natürlichen Töne liegen, von der Hälfte der Saite bis zum Stege fallen überhaupt fast alle Flageoletttöne mit den natürlichen Tönen zusammen, so dass der ursprüngliche Umfang der Streichinstrumente hierdurch nicht eigentlich erweitert wird. Doch lassen sich auch auf andern Theilungspunkten der Saiten neue Flageoletttöne erzeugen; hier nun tritt die Erscheinung hervor, dass nur von der Octave abwärts wirklich neue Töne erklingen, während aufwärts nur bei der Terz nicht der natürliche Ton und der Flageolettton zusammenfallen. So sind auf der *G*-Saite folgende Flageoletttöne zu erzeugen:

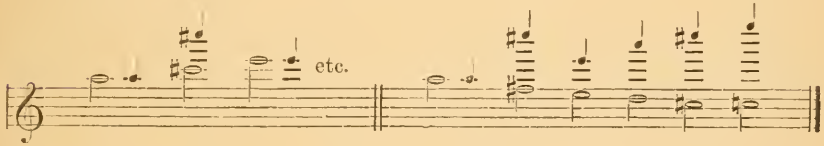


Genau in demselben Verhältniss stehen die natürlichen und die Flageoletttöne auf den anderen Saiten:

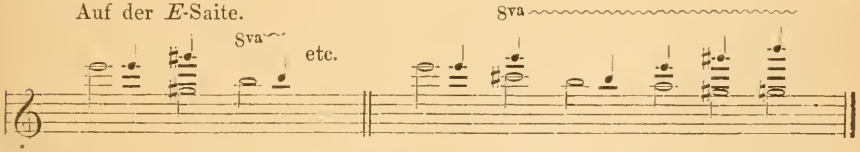
Auf der *D*-Saite.



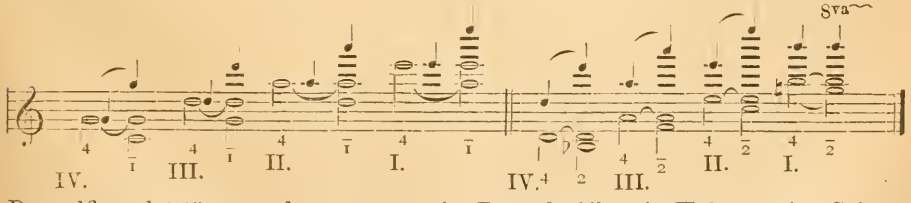
Auf der *A*-Saite.



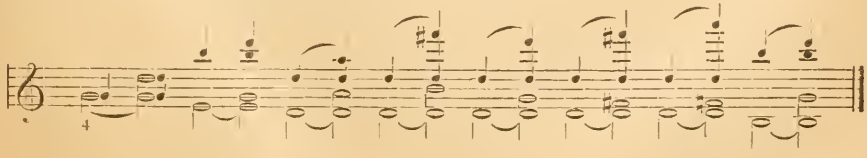
Auf der *E*-Saite.



Neue Flageoletttöne werden erzeugt, wenn man zwei Finger auf derselben Saite lose auflegt, natürlich wieder auf fest bestimmten Punkten:



Doppelflageoletttöne werden erzeugt wie Doppelgriffe mit Hülfe zweier Saiten, die natürlich wiederum nur lose berührt werden:



Der untere Ton wird auf der *G*-, der obere auf der *D*-Saite genommen. In derselben Weise lassen sich auf den anderen Saiten Doppelflageoletttöne erzeugen. Diese, auf der unverkürzten Saite hervorgebrachten Flageoletttöne werden dadurch gewonnen, dass der erste Finger erst aufgesetzt und dann die so verkürzte Saite wie eine unverkürzte behandelt wird. Der feststehende Finger ist als ein neuer Sattel zu betrachten und die andern Finger berühren nur leicht den Punkt, auf welchem der Flageolettton erzeugt werden soll. Im Solospiel sind die Flageoletttöne namentlich seit Paganini sehr ausgebildet worden, besonders auf der vierten — der *G*-Saite. Die Flageoletttöne auf dieser Saite haben in ihrem Klange viel Verwandtschaft mit dem Flötenklange und sind daher für den Vortrag einer Cantilene sehr geeignet. Auf den höheren Saiten gewinnen sie immer grössere Zartheit und Feinheit und eignen sich mehr für harmonische Effekte. So sind sie namentlich von Berlioz, Wagner nnd auch Schumann angewendet worden. Die sicherste Bezeichnung ist die oben angewendete, welche den leicht zu berührenden Ton und die Flageoletttöne angiebt; doch genügt auch der Beisatz: *sons harmoniques* oder *harmonique* oder »durch Flageolett hervor zu bringen«. Schliesslich sei noch bemerkt, dass der Violine alle Tonarten zu Gebote stehen, wenn auch nicht alle gleich bequem auszuführen sind. Mit der Zahl der Versetzungszeichen wächst indess die Schwierigkeit der Applicatur und es erfordert immer grössere Sicherheit, die Intonation rein zu halten. Deshalb sind die Tonarten *As-*, *Des-* und *Ges-* oder *Fis-dur* und *B-*, *Es-*, *As-* und *Cis-moll* weniger bequem als die andern und es ist nicht rathsam in diesen Tonarten den Geigern besondere Schwierigkeiten zu bereiten. Besonders wirksam sind die *E-*, *D-*, *A-* und *G-dur*-Tonart und *E-*, *G-*, *D-* und *H-moll*; weicher klingen *B-*, *As-* und *Des-dur* und *C-*, *F-* oder *B-moll*.

Violine heisst auch ein offenes Flötenwerk von Zinn in der Orgel, dessen Ton schneidend ist; es ist in der Regel 1,25 oder 0,62 metr. und steht im Oberwerk.

Violinfutteral oder **Violinkasten** ist ein länglicher, viereckiger, mit wollenem Zeuge gefütterter Kasten von Holz, der zum Aufbewahren und zum Transport der Violine sammt Bogen dient.

Violini alla francese ist in den älteren italienischen Partituren die Bezeichnung für unsere jetzt gebräuchliche Violine.

Violinist, franz. *Violon*, *Violiniste* und *Violoniste* heisst der Tonkünstler, der die Violine zu seinem Hauptinstrument erwählt hat.

Violino di ferro, die Nagelgeige (s. d.).

Violino piccolo, Quartgeige, eine kleine Geige, die um eine Quart höher steht als die gewöhnliche Geige, deren Saiten also in $c^1-g^1-d^2-a^2$ gestimmt waren. Sie ist jetzt ganz ausser Gebrauch.

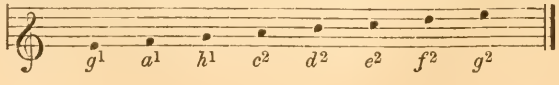
Violino pochetto, s. Pochette.

Violino pomposo, eine Viola mit hinzugefügter fünfter Saite (e^2).

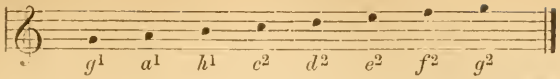
Violino primo = erste Geige, wird in mehrstimmigen Stücken für Streichinstrumente die, die Oberstimme führende Geige genannt. Hier wie im Orchester sind in der Regel zwei verschieden geführte Geigenstimmen angewendet; die obere von beiden heisst *Violino primo*; dem entsprechend:

Violino secondo, die untere, zweite Violine (s. Streichinstrumente, Streichquartett).

Violinschlüssel heisst bekanntlich der Schlüssel, welcher der betreffenden Linie des Notensystems den Ton g^1 des Tonsystems als Sitz zuweist, weshalb er auch *G*-Schlüssel heisst. Er wurde im vorigen Jahrhundert noch als hoher und tiefer geübt; jener, auch der französische genannt, stand auf der untersten Linie, war also eine Terz höher



als der jetzt übliche, der auf der zweiten Linie steht:

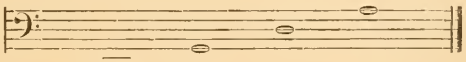


Seine Gestalt hat er wohl unzweifelhaft dem Buchstaben G entlehnt. Ausgang des vorigen Jahrhunderts nannte man den Discantschlüssel — den *C*-Schlüssel auf der ersten Linie — den Clavierschlüssel und den *G*-Schlüssel den Violinschlüssel und es wurde meist in den Ankündigungen der Clavier- und Vocalcompositionen angegeben, in welchem Schlüssel sie veröffentlicht sind. So zeigt der Buchdrucker und Musikhändler J. C. F. Rellstab in Berlin unterm 1. December 1786 in Cramer's: »Magazin der Musik«, Jahrgang 1786—1787, pag. 1269, eine in seinem Verlage erscheinende musikalische Wochenschrift: »Clavier-Magazin für Kenner und Liebhaber« an und sagt dabei: »Die Singsachen werden im Clavierschlüssel, die Claviersachen im Violin- und Clavierschlüssel gedruckt. Bei der Bestellung beliebe man also zu bestimmen, welchen Schlüssel man verlangt«.

Violon, Violone heisst der Contrabass (s. d.).

Violon, Violone, Violinbass, Violoncello, in der Orgel eins der schönsten (5—2,5 metr.) Pedalregister; nur aus Kiefernholz gefertigt, ist eng mensurirt und erhält Seitenbärte, sowie aufgeschraubte Vorschläge.

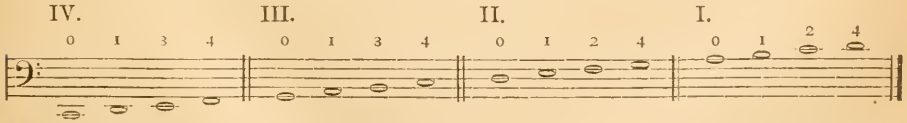
Violoncello, ital. *Cello*, franz. *Violoncelle*, *Basse* oder *Petit basse*, das bekannte Streichinstrument, das in der Organisation derselben einen der wichtigsten Plätze einnimmt und zugleich als Soloinstrument hochbedeutsam wird. Es ist, wie schon unter Viola erwähnt wurde, aus der *Viola da Gamba* hervorgegangen und wird deshalb auch jetzt noch zuweilen Kniegeige genannt. Tardieu (s. d.) wird als derjenige bezeichnet, welcher die sechs Saiten der *Viola da gamba* zunächst auf die fünf $C-G-d-a-d^1$ reducirte, und als er die Applicatur mehr vervollkommnet hatte, auch noch die fünfte Saite herunter nahm, so dass das Instrument nur die vier Saiten behielt, mit denen es auch heute noch bezogen ist: $C-G-d-a$. Der Bau des Instrumentes entspricht, wie dort schon angegeben ist, durchaus dem der Violine und Bratsche; es ist nur bedeutend grösser und muss zwischen den Knieen aufwärts gerichtet gehalten werden. Früher war es noch mit einem Stachel, dem sogenannten Bein versehen, mit welchem es auf dem Boden ruhte. Der Grösse des Instrumentes entsprechend ist auch der Bogen grösser und stärker. Die vier Saiten, von denen die beiden tiefsten mit Silberdraht übersponnen sind, werden, wie oben angegeben, in Quinten gestimmt:



IV., III., II., I. Saite.

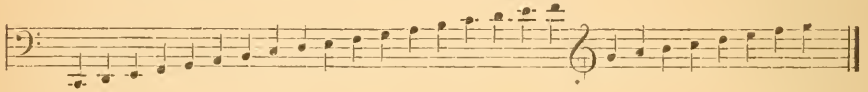
Bei der natürlichen Lage der Hand hat demnach das Instrument den Umfang von *C* bis *d*:

Der grössere Bau des Instrumentes macht eine abweichende Applicatur nothwendig; um einen Ganzton zu greifen, muss in der Regel, wenn die Lage der Hand nicht verändert werden soll, ein Finger ausgelassen werden:

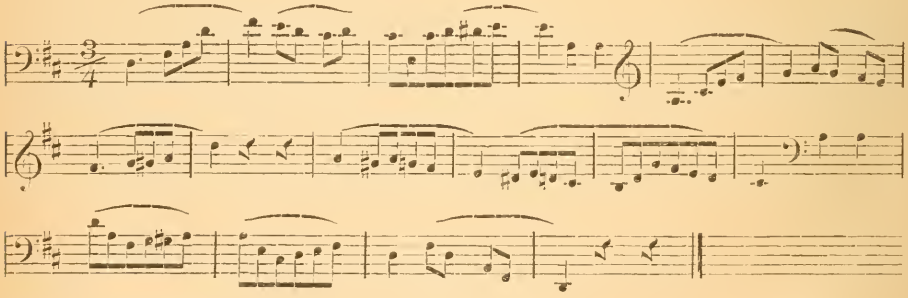


Wie hier angegeben ist, wird der dritte Ton auf den beiden untersten Saiten nicht mit dem zweiten, sondern mit dem dritten Finger gegriffen; auf den beiden

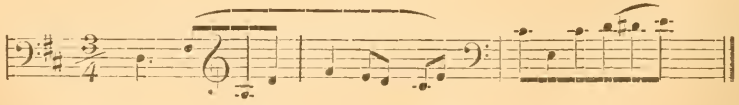
obern Saiten wird dem entsprechend der zweite Finger ausgelassen. Der ausbleibende Finger wird für die Halbstufen: *Dis* oder *Es*, *Ais* oder *B*; *Fis* oder *Ges*; *cis* oder *des* benutzt. Die übrigen Halbstufen werden, wie bei der Violine oder Viola, mit demselben Finger genommen, welcher den diatonischen Ton erfasst. Von höheren Lagen werden ausserdem noch drei Lagen benutzt, von *E*, *F* und *G*. Noch höhere Lagen werden durch eine bei den anderen Streichinstrumenten nicht anwendbare Behandlung des Instruments erreicht. Da dies mit den Knien gehalten wird, so kann die linke Hand den Hals des Instruments ganz verlassen; wird dann der Daumen quer über die Saiten gelegt und fest aufgedrückt, so bildet er gewissermaassen einen neuen Sattel, durch den das Instrument höher gestimmt wird. Wird der Daumen so aufgesetzt, dass er *D* auf der IV., *A* auf der III., *e* auf der II. und *h* auf der I. erfasst, so ist, da die übrigen Finger ganz in derselben Weise gebraucht werden, der Umfang um einen Ton nach oben erweitert; rückt der Daumen noch einen Ton weiter, so wird dadurch wieder ein Ton mehr nach oben gewonnen und in dieser Weise erweitert sich der Umfang bis g^2. Das Aufsetzen des Daumens wird durch dies Zeichen ⚲ angedeutet. Für diesen ganzen Umfang genügt natürlich zur Aufzeichnung der Bassschlüssel nicht; es werden der Tenorschlüssel und der Violinschlüssel mit zu Hülfe genommen. Bisher herrschte in Bezug hierauf noch wenig Uebereinstimmung. Der ganze Umfang ist mit Violin- und Bassschlüssel bequem zu notiren:



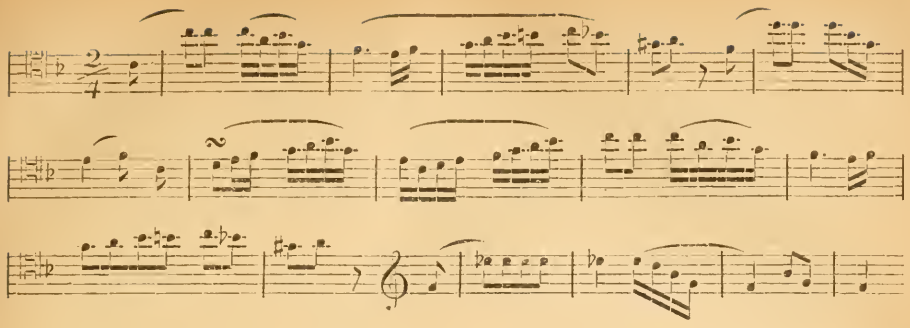
Natürlich konnte schon früher mit dem Violinschlüssel begonnen werden, bei *g* oder c^1 und es geschieht dies auch, wenn die Violoncellstimme vorwiegend in der höheren Lage gehalten ist:



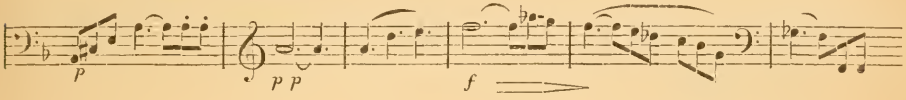
Im ersten Tact schon konnte der Violinschlüssel in Anwendung kommen:



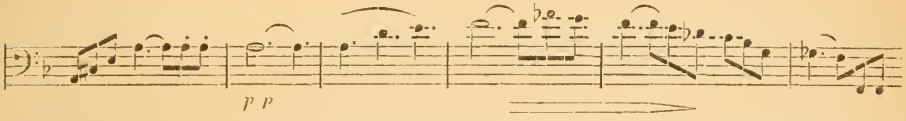
aber dann musste er auch wieder schon im dritten Tact mit dem Bassschüssel vertauscht werden, wenn nicht neue Hülfslinien angewandt werden sollten. Auch die Anwendung des Tenorschlüssels wäre hier weniger zweckmässig, weil er ebenfalls mehr Hülfslinien erforderte, als für die Uebersichtlichkeit zweckmässig erscheint. Früher wurden übrigens die im Violinschlüssel verzeichneten Stellen eine Octave höher notirt; nur wenn der Tenorschlüssel voranging, wurde auch der Violinschlüssel in ursprünglicher Weise gebraucht, allein doch nicht immer. In der folgenden Stelle, aus einem Quartett von Romberg, wird der Violinschlüssel in seiner ursprünglichen Tonhöhe gelesen, weil der Tenorschlüssel vorausgeht:



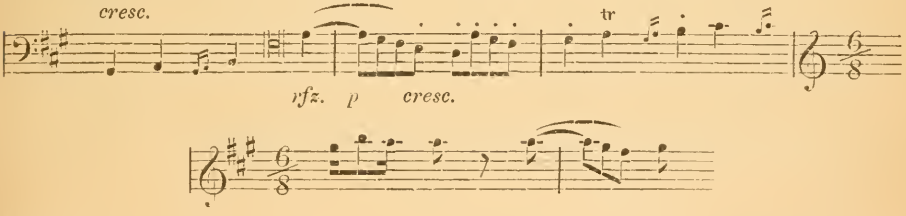
Beethoven braucht den Violinschlüssel immer, auch wenn der Tenorschlüssel vorangeht so, dass er eine Octave tiefer zu lesen ist. Nachstehende Cantilene aus dem Adagio des Quartetts, op. 18, No. 1:



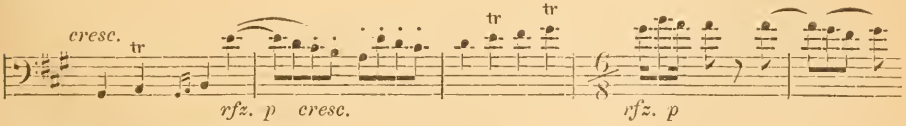
ist demnach so zu lesen:



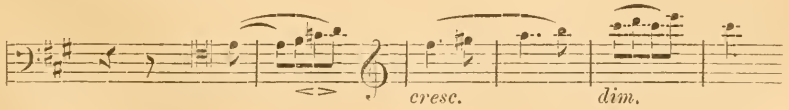
Obgleich in den nachstehenden Stellen aus Beethoven's *Cis-moll*-Quartett dem Violinschlüssel der Tenorschlüssel vorausgeht, muss er dennoch eine Octave tiefer gelesen werden:



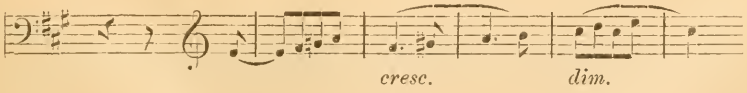
also so:



Ebenso muss diese Stelle:

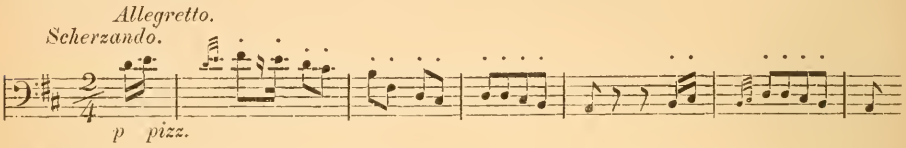


so ausgeführt werden:

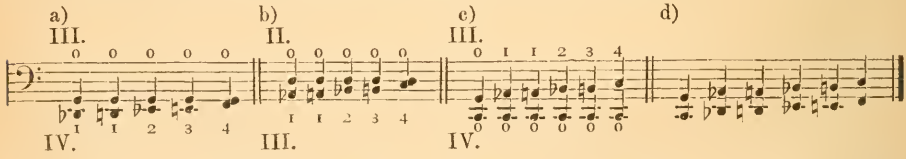


Die veränderte und schwierigere Fingersetzung erschwert beim Violoncello die virtuose Ausführung rascher Figuren und Passagen, die zudem auch weniger dem Charakter des Instruments entspricht. Die tieferen Töne unseres Tonsystems sind an sich schon nicht einer solchen Beweglichkeit fähig, wie die

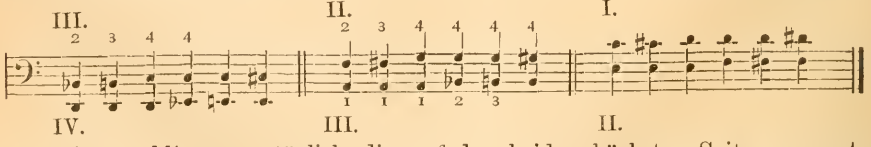
höheren, das Violoncell steht aber eine Octave tiefer wie die Bratsche, die wiederum tiefer steht als die Violine. Wenn dem entsprechend schon die Viola nach dieser Seite beschränkt ist, muss es das Cello noch mehr sein. Doch sind diatonische Tonfolgen, namentlich wenn sie nicht zu weit ausgeführt sind und eine einfachere Applicatur zulassen, auch in schnellem Tempo selbst auf den tiefen Saiten auszuführen. Die ganze Tonleiter und tonleiterartige Figuren werden auch im Orchester von ihm im raschen Tempo gefordert. Aus dem angegebenen Grunde sind aufsteigende Passagen leichter auszuführen, als die absteigenden. Im Duo, Trio, Quartett u. s. w. werden auch ausgeführtere Figuren verlangt und beim Solospiel müssen noch ganz andere Schwierigkeiten überwunden werden. Besonders wirksam sind Arpeggien, namentlich wenn sie, wie in den Sonaten für Cello-Solo von J. S. Bach, noch mit andern Tönen untermischt sind. Dadurch verlieren sie das rein sinnliche ihrer Klangwirkung. Triller, Tonwiederholungen und Tremolo sind auf dem Cello so leicht auszuführen wie auf der Geige, und ebenso das Pizzicato; selbst Vorschläge und Schleifer pizzicato auszuführen bereitet keine grösseren Schwierigkeiten, wie die bekannte Stelle aus Mendelssohn's Sonate für Clavier und Violoncello, op. 58, zeigt:



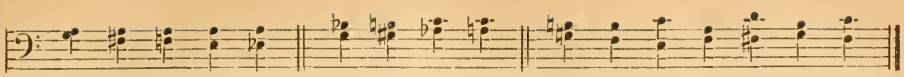
Schwieriger sind dagegen Doppelgriffe auszuführen und durchaus nicht in der Mannichfaltigkeit, wie auf der Violine und Viola. Die weitere Mensur des Instruments macht eine ganze Reihe von Doppelgriffen der vorerwähnten Streichinstrumente ganz unmöglich, viele aber sind nur mit Vorsicht anzuwenden, da sie keinen guten Eindruck hervorbringen. In den tiefern Lagen unseres Tonsystems verlieren die engeren Intervalle an Klarheit und Deutlichkeit selbst im melodischen Gebrauch, und sind als Zusammenklänge meist kaum zu unterscheiden. Daher sind Secunden, Terzen und selbst Quarten auf den unteren Saiten des Violoncello ausgeführt, nur in Ausnahmefällen, wenn ganz aussergewöhnliche Wirkungen erzielt werden sollen, anzuwenden:



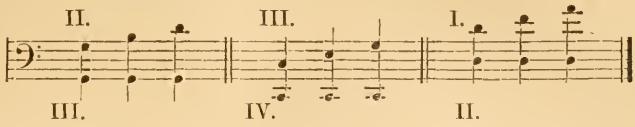
Die unter b) verzeichneten Quarten, Terzen und Secunden, die auf der dritten und der leeren zweiten Saite erzeugt werden, klingen schon heller als die unter a) mit den untersten erzeugten, doch wird man auch von diesen nur in seltenen Fällen Gebrauch machen. Vollständig klar und deutlich klingen die unter c) und d) verzeichneten Quinten, Sexten und Septimen, namentlich wenn der Cellist den Ton der leeren Saite möglichst gemässigt zu spielen versteht. Auch die Sexten und Septimen mit mehr complicirtem Fingersatz klingen auf den unteren Saiten gut:



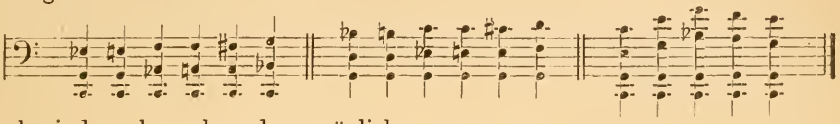
Am freiesten klingen natürlich die auf den beiden höchsten Saiten erzeugten Doppelgriffe und sie sind unbedenklich zu verwenden. Diese beiden Saiten ergeben auch brauchbare Secunden, Terzen und Quarten:



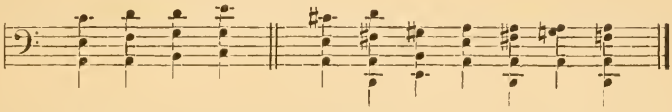
Die weiten Griffe, Octaven, Decimen und Duodecimen sind nur möglich, wenn eine leere Saite mit angestrichen wird:



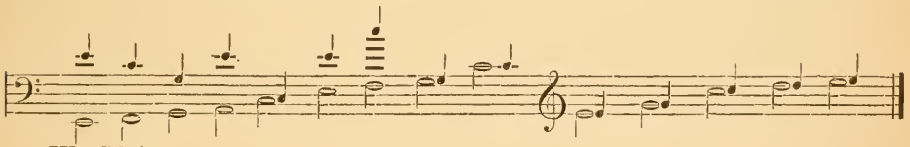
Drei- und vierfache Griffe sind leicht, wenn zwei oder wenigstens eine leere Saite gebraucht werden können:



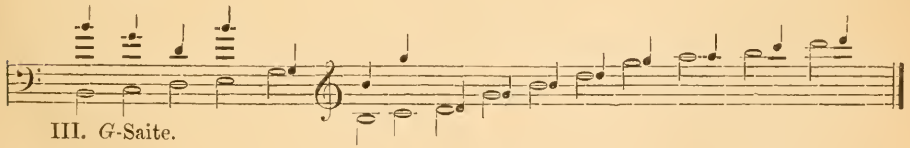
Doch sind auch noch andere möglich:



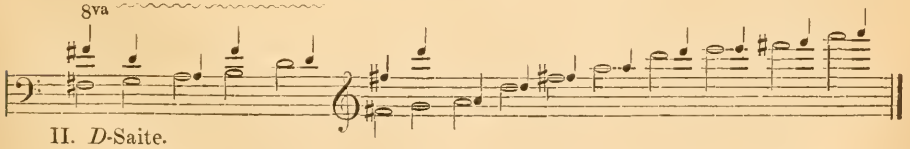
Das Flageolett wird auf dem Violoncello ebenso erzeugt, und ist ebenso reich entwickelt wie bei der Violine. Man unterscheidet hier gleichfalls natürliche und künstliche Flageoletttöne und die natürlichen sind fast noch schöner, wie bei der Violine; ganz besonders sind die, welche in der Nähe des Steges erzeugt werden, voller und kräftiger, der grösseren Länge der Saiten halber. Nachstehende Tabelle giebt die bequemsten Flageoletttöne auf jeder Saite in der bekannten Schreibweise, die Halbe Note zeigt den Punkt, auf welchem die leere Saite berührt wird, und die Viertelnote giebt die Tonhöhe an:



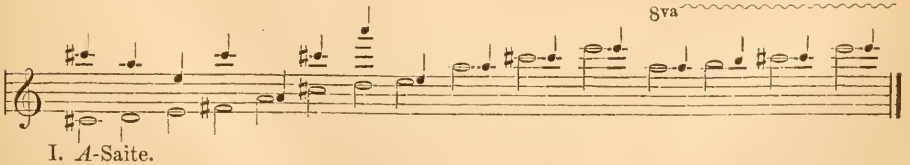
IV. *C*-Saite.



III. *G*-Saite.



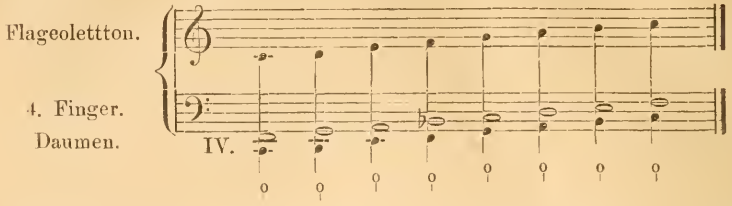
II. *D*-Saite.



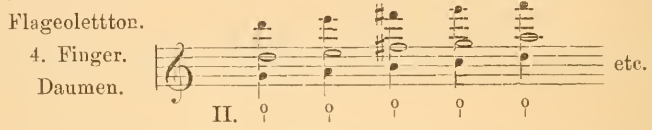
I. *A*-Saite.

Die künstlichen Flageoletttöne werden beim Violoncello dadurch erzeugt, dass der Daumen auf die Saite gesetzt wird als beweglicher Sattel, und dass

dann die so verkürzte Saite in einem bestimmten Punkte mit einem andern Finger nur lose berührt wird. Die gebräuchlichste Art ist: die Quarte zu berühren, wodurch die Doppeloctave als Flageolettton erzeugt wird:



Das Verhältniss bleibt auf den anderen Saiten genau dasselbe. Ein anderer Flageolettton — die Duodecime des Grundtons — wird erzeugt, wenn die Quinte leicht berührt wird. Doch ist dieser Fingersatz nur näher dem Steg möglich, wo die Intervalle näher aneinander liegen, so dass die Hand die Quinte leichter langen kann:



In Bezug auf Stricharten, Bogenführung und die anderweitige Behandlung des Violoncello gilt im Allgemeinen, was bereits im Artikel Violine ausgeführt wurde, nur immer mit der Einschränkung, dass die ganze Construktion, die grössere Länge und Stärke der Saiten eine gleich leichte Behandlung wie bei den Violinen und der Viola nicht zulassen, dass also weder ein so vielgestaltiges Figurenwerk, noch eine so grosse Mannichfaltigkeit der Bogenführung möglich ist. Der markige Ton, der namentlich auf den oberen Saiten des Violoncello zugleich ausserordentlich gesangreich ist, weisen das Instrument mehr auf die Führung breiter Melodien hin, wenn es nicht den Bass übernimmt oder ihn in eigenthümlicher Weise unterstützt und verstärkt. Im Orchester wird es in der Regel mit dem Contrabass zusammen verwendet zur Ausführung des Basses, doch wird es auch hier melodieführend gebraucht und wohl auch in zwei und mehr obligate Stimmen getheilt. Selbst im Quartett, in welchem es durchaus den Bass vertritt, übernimmt es zuweilen die Melodie, so dass sich ihm die anderen drei Instrumente unterordnen.

Violoncello heisst in der Orgel eine engmensurirte offene Labialstimme von einer dem gleichnamigen Saiteninstrument ähnlichen Klangfarbe; sie dient dem Violonbass als Octave.

Violoncello piccolo, ein Bogeninstrument, eine kleinere Art Violoncello, das von Bach in einigen Cantaten zur Begleitung der Arien angewendet wurde.

Violone, ein Pedalregister der Orgel, s. Violon.

Violuntzen, alte Bezeichnung für die Geigen.

Vion (. . .), Priester und Sänger an der Metropolitankirche zu Paris, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts und gab das folgende Buch heraus: »*La musique pratique et théorique réduite à ses principes naturels, ou nouvelle méthode pour apprendre facilement et en peu de temps l'art de la musique; divisée en deux parties: la première, traitant de la musique pratique, la seconde traitant de la musique théorique. Nouvelle édition, augmentée d'un nouveau chapitre ou manière de connaitre les modes et les tons, ainsi que leurs mutations*« (Paris, Jean Baptiste Christoph Ballard, 1744, in 4°, 71 S.).

Vion, Charles Antoine, Cembalist der Grossen Oper in Paris in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, auch Lehrer an der königl. Musikschule und Mitglied der Akademie, liess sich 1786 im *Concert spirituel* zu Paris mit vielem Beifall hören. Ein Clavierconcert von ihm erschien im selben Jahre bei Imbault, einige Clavierstücke bei Nadermann.

Viotta, Johann Joseph, italienischer Abkunft, geboren zu Amsterdam am 14. Januar 1814, wünschte, da er für die Musik begabt war, dieser sich ganz zu widmen, wurde jedoch von seinen Eltern bestimmt Medicin zu studiren. In Leyden, während seiner Studienzeit, gründete er einen Gesangverein und blieb ununterbrochen, auch als geschätzter Arzt, für die Tonkunst thätig. Er wurde später Präsident der holländischen Gesellschaft für Förderung der Tonkunst, auch Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste in den Niederlanden und ähnlicher Gesellschaften. In Amstamdam, Rotterdam und im Haag erschienen von ihm: Eine vierstimmige Messe mit Orchester, eine Sammlung von Motetten mit Orgel, ein *Salve Regina* und ein Requiem für drei Stimmen, Romanzen und Chorcompositionen. Er starb am 6. Febr. 1859.

Viotti, Giovanni Battista, einer der berühmtesten Meister auf der Geige und Gründer der Schule des modernen Violinspiels, wurde zu Fontana bei Crescentino im Piemontesischen am 23. Mai 1753 geboren. Sein Vater war Hufschmied, blies aber etwas Horn, und liess seinen Sohn in den Anfangsgründen der Musik unterrichten. Auf einer kleinen Geige, die auf dem Markt erstanden war, versuchte sich der achtjährige Knabe mit so vielem Eifer, dass ein im Städtchen anwesender Musiker Namens Giovannini, der gut die Laute spielte, sich seiner annahm und ihn unterrichtete. Nach Jahresfrist jedoch, als Giovannini als Musiklehrer nach Ivrea berufen wurde, war der kleine V. wieder auf sich selbst angewiesen, bis ein neuer Zufall ihm günstig war. 1766 wurden ein Flötist Namens Giovanni Pavia und der alte Viotti als Hornist nach Strambino zur Mitwirkung bei einem Kirchenfeste gerufen und der kleine V. durfte den Vater begleiten. Nach Beendigung der Messe fand bei dem Bischof Francesco Rora, späterer Erzbischof von Turin, noch die Aufführung einer Symphonie, bei welcher der kleine Viotti mitwirkte, statt. Der Prälat, der Sinn und Verständniss für Kunst besass, bemerkte die besondere Art, in welcher der Knabe seine Partie ausführte und war bald entschlossen, dessen Glück zu machen. Da er gerade von einer vornehmen Frau in Turin, der Marquise Voghera, gebeten worden war, für deren Sohn Alfonso einen Studiengenossen zu ermitteln, so versah er V. mit Empfehlungsbriefen und bedeutete ihn nach Turin zu gehen, wo er Gelegenheit finden würde sein Talent auszubilden. Beinahe wäre die edle Absicht des Bischofs noch vereitelt worden, denn V., noch im Knabenalter stehend, schien der Marquise für einen Gefährten ihres 18jährigen Sohnes schlecht gewählt, so dass sie bereits entschlossen war, denselben zu seinen Eltern zurückzuschicken. Nachdem er jedoch einige Proben seines aussergewöhnlichen Talentes abgelegt hatte, behielt man ihn und hielt ihn in diesem Hause, wie es einem Lieblinge der Musen gebührte. Der Sohn des Hauses, Alfonso del Pozzo, Prinz von Cisterna, gestorben im Jahre 1830, giebt selbst diese Details über Viotti's Jugend und erzählt ferner, dass er in seinem Palais Wohnung erhielt und der berühmte Pugnani ihm zum Lehrer gegeben wurde. Auch fügt er hinzu, dass die Erziehung Viotti's ihm 20,000 Francs gekostet habe, die er aber nicht bedaure hergegeben zu haben, da ein solcher Künstler nicht zu theuer damit bezahlt sei. Von den Proben, die V. vor dem Violinisten Celognetti, einem Mitglied der königlichen Kapelle, ablegen musste, theilt er noch folgende Einzelheiten mit. Zuerst legte er dem 13jährigen Viotti eine Sonate von Besozzi vor, die derselbe vom Blatt mit der grössten Sicherheit abspielte. Da man ihm Complimente machte, sagte er, das wäre Kleinigkeit, worauf, um seinen kleinen Stolz etwas zu strafen, ihm eine schwerere Sonate von Ferrari vorgelegt wurde, die er aber gleichfalls, als ob er sie studirt hätte, mit allem Feuer herunter spielte. Ein Theater kannte er noch nicht, spielte aber am Abend, als ihn Celognetti mit ins Orchester nahm, die ganze Oper, mit entsprechendem Vortrag und technischer Genauigkeit, zur Verwunderung der Uebrigen, mit ihnen. Mehr noch setzte er nachher seine Beschützer in Erstaunen, als er auf Befragen: welche Stellen ihm am meisten gefallen hätten, alles was er schön fand behalten hatte und Note für Note vor-

spielen konnte. So ist es eigentlich kein Wunder, wenn ein so ausserordentlich begabter Schüler, von einem Lehrer wie Pugnani gebildet, ein vollendeter Meister auf seinem Instrument, der Geige, wurde. Ein breiter voller Ton, höchster Glanz und höchste Accuratesse in der Ausführung, verbunden mit einer hinreissenden Weise des Vortrages machten ihn dazu. Während seiner Studienzeit in Turin fungirte er als Violinist der königlichen Kapelle, bis er im April 1780 diese Stadt verliess und zunächst Deutschland, wo er sich einige Zeit in Berlin aufhielt, dann Polen und Russland besuchte. Wie überall so erregte auch in Petersburg sein Spiel den grössten Enthusiasmus und die Kaiserin Katharina, die ihn mit Geschenken überhäufte, wünschte ihn an ihren Hof zu fesseln. V. unternahm jedoch eine weitere Reise nach London in Begleitung seines Lehrers Pugnani, wo der Eindruck wenn möglich ein noch grösserer war, so dass selbst Geminiani durch ihn in den Schatten gestellt wurde. Auch hier wünschte man ihn länger zu fesseln; allein er ging nach Paris, wo er 1782 im *Concert spirituel* zum ersten Male erschien. Er spielte so, wie man bis dahin noch keinen Violinisten hatte spielen hören; die Vollendung, mit der er namentlich seine eigene Compositionen vortrug, steigerte den Enthusiasmus der Zuhörer bis zum Gipfelpunkt. Auch fand man an den Compositionen Viotti's mehr Geschmack als an der Musik, welche man bisher auf diesem Gebiete gewohnt war, und hiermit war der erste Schritt zur Begründung der modernen französischen Schule gethan. Ziemlich zwei Jahre entzückte V. in den *Concerts spirituels*, dem damals einzig passenden Ort, um sich hören zu lassen, das Pariser Publikum, bis ein kleines Ereigniss die Veranlassung wurde, dass V. sich vom Pariser, eigentlich vom Publikum überhaupt für immer abwendete. 1783 in der Charwoche spielte er in einem weniger besuchten Concert und wurde mit einiger Kälte aufgenommen, was er nicht seinem Spiel glaubte zuschreiben zu müssen, während nächsten Tages ein wenig bedeutender Virtuose vor einem vollen Hause ein gewöhnliches Stück vortrug und durch ein Rondo desselben, welches er auch wiederholen musste, die Hörer in Entzücken versetzte. Da dieses Stück und dieses Rondo nun auch acht Tage lang das Tagesgespräch bildete, gab sich der gekränkte Meister das Wort, welches er auch gehalten hat, vor einer so urtheilslosen Menge nicht wieder zu erscheinen. V. blieb noch neun Jahre hindurch in Paris und kehrte auch später wieder dahin zurück, liess sich aber nur in Privatkreisen hören. Im Sommer des Jahres 1783 besuchte er seine Vaterstadt und seinen Vater und erwarb zur Sicherung seiner Angehörigen ein kleines Besitzthum. 1784 kehrte er nach Paris zurück und wurde dort als Künstler ersten Ranges geehrt. Die Königin ernannte ihn zu ihrem Accompagneur mit einer Pension von 6000 Francs. Seine Compositionen verbreiteten sich nicht nur in Frankreich, sondern bald in ganz Europa. Zu derselben Zeit übernahm er auch beim Fürsten Soubise die Direktion von dessen Privatkapelle, die aus den besten Künstlern zusammengesetzt war. Auch richtete er in seinem Hause Matinéen für Quartette ein, bei welchen seine Schüler mitwirkten und probirte mit einem kleinen Orchester seine Concerte. Eine Anzahl dieser Concerte (vom sechsten bis vierzehnten) spielte er nie öffentlich, sondern nur hier oder in Privataufführungen. Ebenso die beiden *Symphonie concertantes* für zwei Violinen, welche er mit Imbault vor der Königin spielte, aber andern überliess das Publikum damit bekannt zu machen. V. selbst fand sein Publikum nur in den distinguirten Persönlichkeiten, mit denen er im Verkehr stand. Die Abneigung, welche er empfand vor der Masse, vor dem grossen Publikum zu spielen, hielt ihn auch ab Concertreisen zu unternehmen, die für ihn sicherlich nach allen Seiten hin reich lohnend gewesen wären. Der Platz eines Dirigenten des Theaters scheint ihm jedoch verlockend gewesen zu sein, denn man weiss, dass er sich um die Direktion der französischen Oper, ungefähr im Jahre 1787 bewarb.

1788, als Leonard, der Friseur der Königin, das Privilegium für eine italienische Oper erhielt, wurde V. sein Partner. Er begab sich zunächst nach

Italien, das einzige Mal, dass er dieses Land besuchte, aber nicht als der grosse ausübende Künstler, sondern um Sängerinnen und Sänger für seine Oper auszuwählen. Die Truppe, welche er zusammenbrachte, war in ihrem Ensemble unvergleichlich, ebenso trefflich stellte er sein Orchester zusammen, und beide glänzte in den Tuillerien, wo 1789 die Vorstellungen ihren Anfang nahmen. Cherubini, der eben nach Paris gekommen war, unterstützte V. in der Direktion, vornehmlich indem er einzuschaltende Musik componirte. Der Kapellmeister war Mestrino. Die Oper blühte; als jedoch 1790 der Hof von Versailles kam und die Tuillerien bezog, musste das Theater einen andern Platz suchen, den es vorläufig nur in einem geringen Gebäude, im *Théâtre de la foire Saint Germain* fand. Der unpassende Raum veranlasste V. mit dem Intendanten mehrerer französischer Provinzen, Feydeau de Brou, und der Unterstützung von Aktionären, die den höchsten Ständen angehörten, ein Theater (Feydeau) zu erbauen. Dieses Theater wurde 1791 eröffnet und bestand bis 1832. Jedoch die bald hereinbrechende Revolution zerstörte das ganze Unternehmen, wobei V. sein Vermögen vollständig verlor. Nun ging er nach England, wo er, genöthigt durch seine Vermögensverhältnisse, in einigen Concerten wieder vor die Oeffentlichkeit trat. Leider verfolgte ihn hier ein neues Missgeschick, denn er unterlag hier der Verdächtigung, die hauptsächlich unter den in London lebenden Emigranten entstand, dass er von der französischen Revolutions-Partei als Spion abgesendet sei, so dass er genöthigt wurde England zu verlassen. Tief indignirt über solche Verleumdung verliess er London, eine Zeit abzuwarten, wo die Gemüther mehr beruhigt sein würden. Bei Hamburg bezog er eine ländliche Wohnung, in der er bis 1795 blieb. Hier bildete er den jungen Pixis und componirte seine schönen Violinduette, von welchen sechs bei Böhme in Hamburg mit seinem Bildniss versehen erschienen. Im Vorbericht sagt er: »*Cet ouvrage est le fruit du loisir, que le malheur me procure. Quelques morceaux ont été dictés par la peine d'autres par l'espoir*«. Diese Hoffnung, London wieder betreten zu dürfen, wo eine ihm innig befreundete Familie ihn erwartete, erfüllte sich endlich, und er blieb in London über zwanzig Jahre wohnhaft. Mit seinen Ersparnissen hatte er sich an einem Weinhandel betheiligt, dessen Einkünfte seine Existenz sicherten. Sonst lebte er, seiner Neigung folgend, ein beschauliches Kunstleben. Seine Geige ertönte nur ihm selbst, oder in kleinen erwählten Kreisen, so dass er für das grosse Publikum eigentlich schon nur in der Tradition lebte, auch schrieb er die zweite Serie seiner trefflichen Concerte, diejenigen, welche mit Buchstaben bezeichnet sind und die ihn überdauert haben. Als V. 1802 Paris besuchte, durfte er dem Andrängen seiner Freunde und Schüler nicht widerstehen und spielte nach einem beinahe zwanzigjährigen Verstummen daselbst im kleinen Saale des Conservatoriums vor einer Elite von Zuhörern, denen er hier erneute Proben einer unvergänglichen Künstlerschaft gab. Er spielte die Concerte A, B, C, die Trios u. a. Noch zweimal kam V. nach Paris, 1814 und 1819, wo er sich leider zur Uebernahme des Direktoriums der Grossen Oper entschloss, zu einer Zeit, wo diese nur allzusehr in Verfall gerathen war, den er nicht im Stande war aufzuhalten und für den er nun mit verantwortlich wurde. Er musste 1822 diesen Platz aufgeben, erhielt aber eine Pension von 6000 Francs. Allen diesen Schlägen unterlag endlich seine Gesundheit. V. versuchte durch Reisen seinen Kummer zu zerstreuen, starb aber nach diesem vielbewegten Leben in London am 10. März 1824 im Alter von 71 Jahren. Die Compositionen des berühmten Künstlers entsprechen seinem Spiel und seiner Geistesrichtung, es sind ungefähr folgende:

Das 1. Concert *C-dur*, 2. *E-dur*, 3. *A-dur*, 4. *D-dur*, 5. *C-dur*, 6. *E-moll*, 7. *E-dur*, 8. *D-dur*, 9. *C-dur*, 10. *B-moll* bei Sieber in Paris; das 11. Concert in *C-dur*, 12. in *B-moll* bei Imbault in Paris; das 13. in *A-dur* bei Sieber in Paris; das 14., 15., 16., 17., 18. und 19. erschienen in London; das 20. in *D-dur* in Offenbach bei André; das 21. mit A bezeichnet in *E-moll*, 22. mit

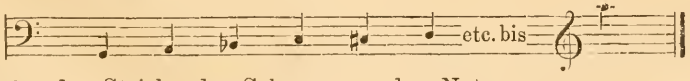
B bezeichnet in *A-moll*, 23. mit C bezeichnet (John Bull) in *G-dur* (erst für Clavier geschrieben, dann für die Violine arrangirt), 24. mit D bezeichnet in *A-moll*, 25. mit F bezeichnet in *B-moll* sämmtlich bei Frey in Paris; 26. mit G in *C-dur* bei Janet; 28. mit H in *A-moll*, ibid., 29. mit J in *E-moll*, ibid. Concertantes für zwei Violinen: das 1. *F-dur*, Paris, Imbault; 2. *B-moll*, Paris, Nadermann. Quartette für zwei Violinen, Alt und Bass. *Trois quatuors*, liv. 1 (Paris, Leduc), *Trois quatuors*, liv. 2 (ibid.), *Trois quatuors*, op. 22 (Leipzig, Breitkopf), »*Six quatuors composés d'airs connu varies*«, liv. 1 et 2 (Paris, Imbault), *Trois quatuors*, A (Paris, Frey), *Trois quatuors* (Paris, Janet). Trios für zwei Violinen und Violoncell: *Six trios*, liv. 1 et 2 (Paris, Nadermann), *Trois trios*, op. 4, *Trois trios*, op. 16 (Paris, Erard); *Trois trios*, op. 17, idem op. 18 und 19 (Paris, Frey). Duos für zwei Violinen: *Six duos*, op. 1, idem op. 2 (ibid.), idem op. 3 (ibid.) liv. 1 und 2 (Paris, Porro), *Trois duos*, op. 4 (Paris, Pleyel), *Six duos*, op. 5 (Paris, Leduc), *Trois duos*, op. 6 (Paris, Pleyel), *Trois duos*, op. 7 (ibid.), *Six serenades* op. 13 (ibid.), *Trois duos*, op. 18 (Paris, Erard), *Trois duos*, op. 19 (Paris, Frey), *Trois duos*, op. 20 (ibid.), *Trois duos*, op. 21 (ibid.). Solos: *Six sonates pour violon et basse*, liv. 1 (Paris, Boyer), *Six idem*, liv. 2 (Paris, Imbault), *Trois idem*, lettre B (ibid.). *Trois divertissement ou nocturnes pour piano et violon* (Paris, Pleyel). Eine Sonate für Clavier allein, für Mad. Montgeroult componirt, ebenda. Viele Quartette und Trios erschienen ausserdem unter seinem Namen als Sonaten für Clavier und Violine, dazu gehören auch drei Trios, von Cherubini bearbeitet, welche bei Pleyel erschienen. Zu den Schülern des Viotti gehört Pixis, Rode, Libon, Robberechts, der letztere hat die Schule seines Meisters auf seinen Schüler de Beriot übertragen. Ein älterer Schüler Viotti's, Cartier, liess eine Medaille auf ihn prägen mit der Devise »*nec plus ultra*«. Das beste der von V. vorhandenen Portraits ist das in London von Tossarelli gemalte, welches von Mayer im Kupferstich erschien. Ausserdem hat ihn Guérie gezeichnet, Mad. Lebrun (1786) gemalt und Flatter's seine Büste angefertigt. Nachrichten über ihn gaben: Fayolle »*Notices sur Corelli, Tartini, Gaviniès, Paganini et Viotti*« (Paris, Dentu, 1810, in 8°). »*Anecdotes sur Viotti*« (Mailand, A. M. Eymar, 1801). »*Notices sur J. B. Viotti par Baillot*« (Paris, Hocquet, 1825, in 8°). »*Notice historique sur J. B. Viotti par Miel*« (Auszug aus »*Biographie universelle*«, t. XLIX), Separatabdruck (Paris, Everat).

Virdung, Sebastian, Priester und Organist, war zu Bamberg in der zweiten Hälfte des 15. Jahrhunderts geboren und lebte im Anfange des 16. Jahrhunderts in Basel, wo er ein Buch verfasste und drucken liess, welches jetzt zu den Raritäten gehört, da es nur noch in wenigen Bibliotheken (auf der Königl. Bibliothek in Berlin und der Kaiserl. zu Wien) zu finden ist. Es hat den Titel: Musica getutscht vnd ausgezogen durch Sebastianum Virdung, Priesters von Arenburg vnd alles Gesang auss den noten in tabulaturen dieser benamten dreyer instrumenten, der Orgelen vnd der Lauten, der Flöten, transferiren zu lernen. Kürzlich gemacht zu ehren der hochwürdigsten hochgebornen Fürsten und Herren: Herr Wilhlemen Bischove zu Strassburg seinem gnädigen Herren« (Basel, 1511, klein in 4° obl., 14 Blätter nicht paginirt, aber mit Zeichen versehen). Das Buch ist dem Bischof Wilhelm von Strassburg zugeeignet und man erfährt Blatt C. II, dass Johann von Suzato Doctor der Medicin und gelehrter Musiker der Lehrer Virdung's war. In der Dedication selbst liest man, dass der Bischof 1510 von Virdung verlangt hatte, dass er ihm das »Gedicht der deutschen Musika«, dessen Verfasser er war, schicken möchte. Ausserdem bittet er, ihn in Kenntniss zu setzen, wann seine musikalische Abhandlung beendet und veröffentlicht sein wird. Virdung antwortet ihm hierauf, dass, um die grossen Kosten zu vermeiden, er entschlossen sei, das grosse Werk jetzt nicht zu drucken, sondern nur diesen Auszug, um seinen Freund Andreas Silvanus zufrieden zu stellen. Weshalb er den Bischof ersucht, ebenfalls bis zum Erscheinen des grossen Werkes Geduld zu haben.

Dies erschien jedoch nicht. Die vorhandene Arbeit besteht in einem Dialog zwischen dem Autor und Silvanus und beginnt mit der Beschreibung der Tasten-Instrumente, als: Clavichord, Virginal, Clavier und Clavicitherium, dann folgt die Beschreibung der übrigen Instrumente, welche zur Zeit des Autors im Gebrauche waren, nebst Abbildungen derselben im Holzschnitt, und hierauf die derjenigen, von denen in dem vorgesetzten Briefe von Jerôme zu Dardanus die Rede ist. Im folgenden Abschnitt beschreibt er das Clavier, die Orgel und das Clavichord nach Umfang und Behandlung und erläutert die Tabulatur. Umständlicher verbreitet er sich über die Kunst, die Laute, die Flöte und das Clavichord zu spielen. Hierbei sei bemerkt, dass Arnold Schlick dem Virdung über diese Regeln die Laute zu spielen heftige Vorwürfe macht, in der gereimten Vorrede seines Buches »Tabulatur etlicher Lobgesang« (Mainz, 1512), s. Schlick, Arnold. Der grösste Theil der Virdung'schen Arbeit ist in den beiden ersten Büchern der »*Musurgia*« von Nachtigal in lateinischer Uebersetzung enthalten. Auf der Münchener Bibliothek befindet sich eine sehr seltene Sammlung »Teutsche Lieder mit vier Stimmen von verschiedenen Authoren« (Mentz [Mainz] durch Peter Schoeffer, 1513, in 8° obl.), in welcher vier vierstimmige deutsche Gesänge von S. Virdung enthalten sind. Sie bilden die Nrn. 48, 49, 52 und 54. Die übrigen Compositionen sind von Georg Brack, K. Eitelwein, Fuchswild, Andreas Graw, Malchier, Malchinger, Georg Schoenfelder, Jos. Sies und M. Wolf.

Virga, ein Zeichen der Neumenschrift (s. d.) ein schräg aufgerichteter oder horizontaler Strich, welcher die Richtung, die die Melodie nehmen soll, anzeigt; der aufgerichtete zeigt das Steigen, der horizontale das Fallen der Stimme an.

Virginal ist der englische Namen für das Spinett, das eine verkleinerte Abart vom Clavicymbalum war, dessen Metallsaiten also nicht mit einer messingenen Tangente berührt, sondern (wie beim Kielflügel) mittelst einer am hintern Ende der Tasten angebrachten Rabenfeder angerissen wurden. Hören wir die Beschreibung aus Prätorius »*Syntagma*«, II, vom Jahr 1619, pag. 61: »Spinetta (ital. *Spinetto*) ist ein klein viereckicht Instrument, das vmb eine Octav oder Quint höher gestimmet ist, als der rechte Thon. Vnd die man vber oder in die grossen Instrument zusetzen pfleget. Wie wol die grosse viereckete, sowol als die kleinen ohne vnterscheyd Spinetten in Italien genennet werden. In Engelland werden alle solche Instrumente, sie seyen klein oder gross, Virginall genennet. In Frankreich E Spinette. In den Niederlanden Clavicymbel vnd auch Virginall. In Deutschland »Instrument« *in specie, vel peculiariter sic dictum*« Den Namen Virginal (von *virgo*, Jungfrau) führte es schon seit Mitte des 16. Jahrhunderts in England zu Ehren der königlichen Jungfrau Elisabeth, die tüchtige Spielerin auf demselben war und eine ansehnliche Sammlung von Clavierstücken, von Tallis, W. Bird, Giles, Farnaby, Dr. Bull componirt in einem um 1564 geschriebenen Buche besass, das unter dem Namen »*Queen Elizabeth Virginal-Book*« erhalten ist. Sonst war das Virginal in England das Lieblingsinstrument aller jungen Ladys. Sein Tonumfang reichte von *G* chromatisch bis a^2, also:



Virgola, der Strich oder Schwanz an den Noten.

Virtu (ital.), eigentlich Tugend; sinnbildlich Kraft, Fähigkeit bezeichnet im Gebiete der Kunst so viel wie Vortrefflichkeit, daher heisst:

Virtuos der ausübende Tonkünstler, der eine aussergewöhnliche Fertigkeit als Sänger oder auf irgend einem Instrument besitzt. In der Regel bezieht sich dies nur auf die rein technische Seite der Ausführung, doch gehört zur wahren Virtuosität vor allem auch der im Sinne des Werks erfolgende Vortrag. Dieser wird freilich auch da erfordert, wo es sich um die Ausführung weniger

schwieriger Tonstücke handelt, wie eines einfachen Liedes, oder eines bequem spielbaren Instrumentalstückes, die keine besondere Virtuosität erfordern und deshalb verbindet man mit diesem Begriff hauptsächlich die leichte und mühelose Ueberwindung aussergewöhnlicher Schwierigkeiten. Um ein sangbares Lied, oder ein bequem spielbares Clavierstück trefflich auszuführen, braucht man noch nicht Virtuos zu sein. Die Virtuosität indess, welche nur auf Ueberwindung von ausgesuchten Schwierigkeiten bedacht ist, hat natürlich wenig künstlerischen Werth, sie verfolgt meist nur den selbstischen Zweck zu blenden und zu verblüffen und ist im Grunde nur verwerflich. Wo sie aber in den Dienst der echten und rechten Kunst tritt, die höchste Meisterschaft in Ueberwindung aller technischen Schwierigkeiten zu erreichen strebt, um damit die grössten Meisterwerke aller Jahrhunderte in desto vollendeterer Gestalt ausführen zu können, bezeichnet sie den Gipfel der ausübenden Kunst und erreicht den Rang der selbstschöpferischen. Jene andere, die nur mit technischen Schwierigkeiten spielt, steht dagegen nicht höher als ein verfeinertes Gauklerthum.

Virues y spinola, D. Joseph Joachim, spanischer General-Adjudant, Ritter vieler hoher Orden, Präsident der königl. Akademie der Wissenschaften und anderer gelehrten Gesellschaften, starb in Madrid am 13. Mai 1840. Er beschäftigte sich so eingehend mit der Theorie der Musik, dass er ein Buch abfasste, welches er unter dem Titel: »*Cartella harmonica o el contrapunto explicado en seis lecciones*« (Madrid, 1824, in Fol., 24 S.) herausgab. Nunes de Taboada lieferte eine französische Uebersetzung desselben unter dem Titel: »*Eléments d'harmonie et de contrepoint expliqués en six leçons*« (Paris, Fournier, 1825, in 4°, mit vier Tafeln). Die Ergebnisse seines zehnjährigen Nachdenkens über das Musiksystem legte der General Virues in einer zweiten Schrift: »*Geneufonia*« (Madrid, 1836, in Fol.) nieder.

Vis-à-vis nannte Joh. Andr. Stein seinen Doppelflügel.

Viscargui, Gundisalvus Martinez **de,** Priester und spanischer Musiker, welcher anfangs des 16. Jahrhunderts lebte. Zwei Arbeiten von ihm sind noch bekannt. Eine Anweisung zur Solmisation: »*Entonaciones corregidas segun el uso de los modernos*« (Burgos, 1511, in 8°) und »*Arte de canto llano contrapunto y de organo*« (Saragossa, 1512, in 8°).

Viscario, Francesco, ein blinder Künstler aus Navarra gebürtig, liess sich 1792 auf dem Wiener Nationaltheater auf der *Flauto dolce* und anderen von ihm erfundenen seltsamen Instrumenten hören, nämlich auf einem platten Moosrohre, einer kleinen Kürbisschaale und einer kleinen doppelten Flöte. Auch ahmte er auf einem Rohre ein englisch Horn nach.

Visconti, Gasparo, Violinist, geboren zu Cremona, lebte zu London im Anfang des 18. Jahrhunderts und veröffentlichte 1703 sechs Sonaten für Violine mit *Bass continuo* für Clavier, op. 1. Eine zweite Ausgabe davon erschien Amsterdam bei Roger.

Visée, Robert de, französischer Guitarrist, Schüler des Fransique Corbet, welcher gegen 1680 Ruf in Frankreich hatte, gab heraus: »*Premier livre de pieces pour la guitare, en tablature*« (Paris, 1682, in 4° obl.). »*Deuxième idem*« (ibid. 1686, in 4° obl.). »*Troisième idem*« (ibid. 1689, in 4° obl.).

Vistamente (ital.), Vortragsbezeichnung wie Presto = sehr schnell und leicht.

Vis tonica (lat.). Die Kraft der Tonika in Bezug auf Bildung der Tonleiter und Tonart.

Vitali, Angelo, Componist, zu Modena um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren, schrieb die Musik zu dem musikalischen Drama »*Tomiri*«, welches im Theater S. Cassiano zu Venedig 1680 aufgeführt wurde.

Vitali, Filippo, geboren zu Florenz in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war Kapellmeister an der Kathedrale in Florenz, trat jedoch später, am 10. Juni 1631, als Tenor in das College der Kapellen-Sänger der päpstlichen Kapelle zu Rom. Der Cardinal Anton Barberini war sein besonderer

Gönner. Er lebte noch 1649. In seinen Compositionen huldigte er der neuen, im Anfange des 17. Jahrhunderts beginnenden Richtung. Einige seiner Compositionen sind nach dem Muster des Monteverde geschrieben, die vierstimmigen Gesänge im Stil der Cantate seiner Zeit. Die zweistimmigen Gesänge gehören zu seinen besten Werken. Veröffentlicht wurden: »*Il libro primo de' madrigali a cinque voci*« (Venezia, 1616, in 4°). »*Libro primo di musiche a due, tre e sei voci*« (Florenz, Stamperia di Zanob. Pagani, 1617, in Fol.). »*Libro* 1 *e* 2 *di musiche ad* 1 *e* 2 *voci con il basso per l'organo*« (Rome, Robletti, 1618), dem Cardinal Farnese dedicirt mit dem Datum 15. Sept. 1618. »*Intermedi di Filippo Vitali fatti per la Comedia degl' Academici Inconstanti, recitata nel Palazzo del Casino dell' illust. e Rev. Cardinale di Medici l'anno* 1623« (Firenza, per Pietro Cicconelli, 1623, in Fol.); die Dedication dieses Werkes ist an Robert Capponi gerichtet und datirt vom 29. Mai 1623. Es ist darin angegeben, dass die Comödie und die Zwischenspiele, während des Carnevals 1622 zu Florenz in Gegenwart des Cardinal Medicis und anderer hoher Personen aufgeführt wurden. Der Stil in diesem Werke soll dem der andern von Vitali nachstehen. »*Motetti a* 2, 3, 4, 5 *voci*« (ibid. 1631). »*Arie a due voci*« (Rome, Masotti, 1635). »*Hymnos Urbani VIII. Pont. Max, jussu editos, in musicos modos ad templorum usum digestos*« (Romae, Masotti, 1636, in Fol.). »*Arie a tres voci co'l basso continuo*« (Roma, presso Bianchi, 1639, in 4°). »*Salmi a quinque voci*« (Roma, Bianchi, 1641, in 4°). »*Libri cinque di arie a tre voci*« (Florenz, Laudi, 1647).

Vitali, Giovanni Battista, Instrumentalcomponist, Vicekapellmeister des Herzogs von Modena, wurde zu Cremona gegen 1644 geboren und starb am 12. October 1692. In die Dienste des Herzogs trat er 1674. Er war Mitglied der Akademie Filiaschi. Seine bekanntesten Arbeiten sind: »*Balletti, correnti, gighe, allemande etc.*« (Bologna, Monti, 1668, in 4°). »*Sonate a due violini con basso continuo per l'organo*«, op. 2 (Venedig, 1685, in 4°; die erste Ausgabe erschien zu Bologna bei Monti, 1677). »*Balletti, correnti alla francese, gagliarde e brando per ballare*« (ibid.). »*Balletti, correnti e sinfonie da camera a quattro stromenti*«, op. 3 (Venedig, 1685, in 4°; auch hiervon erschien die erste Ausgabe zu Bologna bei Monti, 1677, in 4°). »*Balletti, correnti gighe, allemande, e sarabande a violino e violone o spinetta, con il secondo violino a beneplacito*«, op. 4 (Bologna, 1678, in 4°). »*Sonate a due, a tre, a quattro e cinque stromenti*«, op. 5 (Venedig, 1681, in 4°). »*Salmi concertati a* 2, 3, 4 *e* 5 *voci, con stromenti*«, op. 6 (Bologna, 1677, in 4°). »*Sonate a* 2 *violini e basso continuo*«, op. 9 (Amsterdam). »*Inni sacri per tutto l'anno a voce sola con cinque stromenti*«, op. 10 (Modena, 1681, in 4°). »*Varie sonate alla francese ed all' italiana a sei stromenti*«, op. 11 (Venedig, 1698, in 4°). »*Balli in stile francese a cinque stromenti*«, op. 12 (ibid. 1690, in 4°). »*Artifici musicali a diversi stromenti*«, op. 13 (Modena, Cassioni, 1689). »*Sonate da camera a quattro stromenti*«, op. 14 (ibid. 1692). In der Herzoglichen Bibliothek zu Modena sind noch andere als die angeführten Compositionen von Vitali aufbewahrt.

Vitali, Tomaso, Violinist, geboren zu Bologna um die Mitte des 17. Jahrhunderts, war Mitglied der Academie philharmonic in seiner Vaterstadt, auch mehrere Jahre am Hofe zu Modena Orchesterdirektor. Er bildete gute Schüler. Von seinen Compositionen kann sein fünftes Werk angeführt werden, welches zu Modena 1693 erschien: »*Sonate a due violini co'l basso per l'organo.*« Ferner erschienen in Bologna und Amsterdam vier Sonaten für zwei und drei Instrumente.

Vitalianus, Sohn des Anastasius, geboren zu Segni in Campania, wurde 657 in Rom zum Papst erwählt und soll in den Kirchen die Orgeln (vermuthlich Wasserorgeln) eingeführt haben; auch machte er sich um die Verbesserung des Kirchengesanges verdient. Er selbst wird als ein vortrefflicher Sänger gerühmt. Sein Tod erfolgte am 25. December 671.

Vite (franz.), Tempobezeichnung = schnell, wie *veloce.*

Vito, ein spanischer Tanz lebhaften Charakters zu Anfang dieses Jahrhunderts.

Vitriaco, Philippus, s. Ph. de Vitry.

Vitruv, M. Pollio, der einzige römische Schriftsteller, welcher über die Baukunst geschrieben hat. Ueber seine Lebensumstände wissen wir nur wenig. Er ist wahrscheinlich zu Verona geboren; nach seiner eigenen Angabe (Praef. 1, 6) genoss er eine gute Erziehung. Schon Julius Cäsar verwendete ihn in seinen Diensten und für Augustus verfertigte er nicht blos Kriegsmaschinen, sondern er übernahm auch unter ihm die Leitung des öffentlichen Bauwesens. Durch Vermittelung seiner Gönnerin Octavia wurde ihm dann eine bedeutende Pension ausgesetzt, in deren Genuss er behaglich leben und mit Musse sich der Abfassung des Werkes, das seinen Namen auf die Nachwelt brachte: »*De Architectura libri X*« widmen konnte. Es enthält auch mancherlei schätzenswerthe Bemerkungen über die Musik. Die Zeit der Abfassung desselben wird in der Regel um 738—741 u. c. (16—13 v. Chr.) gesetzt.

Vittori, Loreto, berühmter Sänger, Componist und Poet, geboren zu Spoletto gegen 1588, war Gesangschüler des Sängers der päpstlichen Kapelle Francesco Loto und erhielt Unterricht im Contrapunkt von Giov. Maria, von Francesco Soriano und Bern. Nanini. Er war ein hochbewunderter Sänger seiner Zeit und einer der ersten Castraten, die auf dem Theater thätig waren. Sein erstes Engagement erhielt er bei dem Grossherzog von Toskana, Cosmus II. von Medicis, worauf er nach Rom ging und in die Dienste des Cardinal Ludovicus Ludovisius, Neffen des Papstes Gregor XV. trat, in dessen Gunst er sehr hoch stand. In die päpstliche Kapelle trat er am 23. Januar 1622. Papst Urban VIII. zählte gleichfalls zu seinen Gönnern und erhob ihn in den Ritterstand. Vittori war im Besitze einer glänzend schönen Stimme, durch die er in Verbindung mit einem über Alles empfindungsvollen Vortrag seine Zuhörer wahrhaft bezauberte. Wir erhalten hiervon durch einzelne Zeitgenossen wahrhaft enthusiastische Schilderungen. So sagt Victor Rossi (lateinisch Nicias Erythraeus) in seiner biographischen Sammlung »*Pinacotheca imaginum illustrium virorum*« (Part. II p. LXVII): »Man ging so weit, zu sagen, dass, wenn die Bewohner des Himmels mit Menschenstimmen sängen, so würden sie sich der Stimme bedienen, die den Loreto unsterblich mache. Eines der Stücke, durch welches der Sänger seine Zuhörer auch besonders hinzureissen pflegte, war ein Klagegesang »Die Reue der Magdalena«. Dies Musikstück ist in Burney's Geschichte (Band IV S. 96) eingerückt und stammt aus Vittori's eigener Feder, der auch als Componist nicht unbedeutende Erfolge errang. Bekannt ist noch: »*Arie a voce sola*« (Roma, Bianchi, 1739). »*La Galatea, dramma in musica*« (ibid. 1639). »*La Pellegrina costante*«, Dramma sacro (Roma, Manelli, 1647, in Fol.). »*Irene, cantate a voce sola*« (ibid. 1648). »*Saint Ignace de Loyola*«, Oratorio. Die schon erwähnte Cantate »*Il Pentimento della Maddalena*«. Erythräus erzählt auch von einem geistlichen Drama des Vittori, welches bei der Säcularfeier der Stiftung des Jesuitenordens in Rom 1640 in der Jesuitenkirche aufgeführt wurde. Die erste Probe fand am 5. Juli statt und hatte gegen 2000 Zuhörer angelockt, obwohl sie nur vor Kennern stattfinden sollte. Bei der Aufführung am 9. Juli war die Kirche so überfüllt, dass Unruhen stattfanden, welche theilweis als Missfallsäusserungen gedeutet wurden. Bei der Wiederholung am 12. Juli wurde deshalb die Kirche mit Schweizersoldaten umstellt, die nur so viel Personen einliessen, als Raum vorhanden, worauf der Pöbel mit Steinen und Aexten die Thüren zu sprengen versuchte. Vittori, ein Vielbegabter und Vielbeliebter, dessen Poesien auch in mehreren Sammlungen gedruckt erschienen, starb am 23. April 1670 und ist in der Kirche San Maria sopra Minerva, in welcher ihm auch ein Denkmal errichtet wurde, beigesetzt.

Vitus, auch Fayt, oder nach seinem Geburtsort Zittau in Sachsen Zitaviensis genannt, wurde im December 1501 geboren. Nach dem böhmischen Geschichtsschreiber Lupacius verliess er früh seine Vaterstadt und wurde in Prag in der kaiserlichen Hofkapelle als Singeknabe aufgenommen, auch in den

Wissenschaften unterrichtet, so dass er später die Prager Universität bezog. Nach beendeter Studienzeit kam er als ordentlicher Lehrer nach Böhmischbroda. Vitus war ein bedeutender Gelehrter und auch in der Tonkunst erfahren, deren Pflege er sich so sehr angelegen sein liess, dass man ihm das Direktorium der Kirchenmusik übertrug und ihn auch zum Stadtrath ernannte. Nach seinem 1551 erfolgten Tode errichtete man ihm ein Denkmal mit einer lateinischen Inschrift, die ihn als Gelehrten, Tonkünstler und Mensch hoch ehrte.

Vivace, ital.: *vivamente*, Vortragsbezeichnung = lebhaft, wird in der Regel dem Allegretto angehängt.

Vivacetto, Vortragsbezeichnung = weniger belebt und feurig als *vivace.*

Vivacissimo = so lebhaft und lebendig als nur möglich.

Vivaldi, Antonio, Abbé, berühmter Violinist und Componist, mit dem Beinamen il Prete rosso wegen seiner rothen Haare, war der Sohn des Violinisten und Kapellmeisters an der herzoglichen Kapelle zu St. Marcus zu Venedig, wo er in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts geboren wurde. Er war in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Componist und besonders als Violinist in Deutschland und in Italien ausserordentlich berühmt. Die von Torelli begründete Form der Violinconcerte bildete er so aus, dass sie lange Zeit als Muster galt und noch von Quanz und Benda nachgebildet wurde. Von seinen Schülern kennt man nur Treu und Fedele. Er lebte eine Zeit lang als Kapellmeister des Landgrafen Philipp von Hessen-Darmstadt in Deutschland und kehrte 1713 nach Venedig zurück, wo er zum Direktor des Conservatoriums la Rièta ernannt wurde, welche Stellung er bis zu seinem Ableben, welches 1743 erfolgte, einnahm. Goldoni theilt Mehreres über ihn mit, auch Quanz in seiner Lebensgeschichte sagt von Vivaldi, er habe in Rom durch eine seiner Opern den sogenannten Lombardischen Geschmack eingeführt (1735) und die Römer dadurch dergestalt eingenommen, dass sie fast nichts hätten hören mögen, was nicht in diesem Geschmack geschrieben war. Als charakteristische Merkmale desselben bezeichnet er die verschobenen Accente und das sogenannte *Tempo rubato.* Man erzählt von Vivaldi, dass er zu einer Zeit seines Lebens sehr bigott gewesen sei und den Rosenkranz nur aus den Händen legte, wenn er die Feder ergriff, um eine Oper zu schreiben. Da er aber 26 Opern geschrieben hat, wird dies demnach ziemlich oft geschehen sein. Auch wird von ihm die seltsame Geschichte erzählt, dass eines Tages, als er die tägliche Messe las, ihm ein musikalischer Gedanke kam, der ihn so bewegte, dass er plötzlich den Altar verliess, in die Sacristei ging, um seine Gedanken aufzuschreiben, und dann erst die Messe beendigte. Bei der Untersuchung, die hierauf eingeleitet wurde, hatte er das Glück, seine Handlung für eine Geistesschwäche ausgelegt zu sehen, so dass ihm nur die fernere Celebrirung der Messe untersagt wurde. Seine Instrumentalwerke sind: »*Douze trios pour deux violons et violoncelle*«, op. 1 (Paris, veuve Boyoin, 1737, in Fol.). »*Douze sonates pour violon seul avec basse continue*«, op. 2 (ibid., Amsterdam, Roger). »*Estro Armonico ossia XII concerti a quattro violini, 2 viole, violoncello e basso continuo per l'organo*«, op. 3 (ibid.). Johann Sebastian Bach arrangirte bekanntlich mehrere derselben für Clavier, zwei Violinen, Alt und Bass. »*XII Concerti a violino solo 2 violini di ripieno, viola e basso per l'organo*«, op. 4 (Amsterdam, Roger). »*Sonate per violino e basso continuo*«, op. 5 (ibid.). »*VI concerti a violino principale, 2 violini di ripieno, viola e basso per l'organo*«, op. 6 (ibid.). »*VI idem*«, op. 7 (ibid.). »*Le quattro Staggioni, ovvero il cimento dell' armonia e dell' invenzione in XII Concerti a quattro e cinque*«, op. 8, zwei Hefte (Amsterdam, in Fol.). »*La Cetra, ossia VI concerti a violino solo, 2 violini di concerto, viola e basso continuo per l'organo*«, op. 9 (ibid.). »*Six concertos pour flûte, violon, viole, violoncello et orgue*«, op. 10 (ibid.). »*VI Concerti a violino solo, 2 violini di concerto, viola, violoncello e basso continuo per l'organo*«, op. 11 (ibid.). »6 *idem*«, op. 12 (ibid.). Die Opern: »*Ottone in Villa*« (Venedig, 1713, wieder aufgenommen 1729). »*L'Orlando finto pazzo*« (Venedig, 1714, im Theater San

Angiolo). »*Arsilda*« (ebenda, 1716). »*La Costanza trionfante*« (1716 im Theater San Mose in Venedig). »*Tieteberga*« (ebenda, 1717). »*Armida al campo d'Egitto*« (ebenda, 1718). »*Gli Inganni per vendetta*« (Theater delle Grazia, Venedig, 1720). »*La Verita in cimento*« (Venedig, 1720). »*Filippo re di Mocidonia*« (Theater San Angiolo in Venedig, 1721). »*L'Inganno trionfante in amore*« (ebenda, 1725). »*Cunegonda*« (ebenda, 1726). »*Dorilla in Tempe*« (ebenda, 1726). »*Farnace*« (ebenda, 1726). »*La Fede tradita*« (ebenda, 1726). »*L'Orlando furioso*« (1727). »*La Rosilena*« (ebenda, 1728). »*Semiramide*« (Mantua, 1732). »*La Fida ninfe*« (Verona, 1732). »*Montezuma*« (San Angelo, Venedig, 1733). »*Olimpia vendicata*« (ebenda, 1734). »*Tamerlano*« (Verona, 1735). »*Griselda*« (Venedig, 1735). »*Ginevra, principessa di Scozia*« (Florenz, 1736). »*Catone in Utica*« (Venedig und Verona, 1737). »*L'Oracolo in Messenia*« (Venedig, 1738). »*Sarce*« (in Ancona, 1733). »*Faraspe*« (Venedig, 1738). »*Il Mopso*« (Venedig, ohne Datum).

Vivanco, D. Sebastianus, Kirchencomponist und Kapellmeister an der Kathedrale in Salamanka, wurde ebenda 1612 Musikdirektor an der Universität. Seine Compositionen, die ihm Ruf verschafften, sind in den Kirchen von Salamanka, Alcala, Toledo und anderen verstreut. M. Eslava giebt uns in seinem bekannten Werke »*Lira sacro-hispana*« (Theil I, erste Serie der Componisten des 17. Jahrhunderts) ein achtstimmiges Magnificat dieses Tonkünstlers. Durch denselben erfahren wir auch, dass 1610 Artus Tabernelius ein Buch Messen und ein Buch Motetten von Vivanco's Compositionen herausgab.

Vivezza, ital.: *con Vivezza*, Vortragsbezeichnung = mit Lebhaftigkeit, Lebendigkeit.

Viviani, Giovanni Bonaventura, Componist, ist zu Verona um die Mitte des 17. Jahrhunderts geboren und befand sich eine Zeit lang als Kapellmeister am Hofe des Kaisers von Oesterreich. Auch lebte er in Insbruck, wo er sich noch 1680 befand. Von seinen Kirchencompositionen ist nur noch das dritte Werk bekannt, eine Sammlung mehrstimmiger Motetten: »*Intreccio armonico di fiori ecclesiastici*« (Augsburg, 1676, in Fol.). Von Opernmusik, die er schrieb, kennt man »*Astyages*«, in Venedig im Theater S. Giovanni und S. Paolo 1677 aufgeführt, und »*Scipione Africano*« (in Gemeinschaft mit »*Cavallo*«), aufgeführt 1678.

Vivien, A. F. A., geboren zu Paris am 3. Juli 1799, Advokat, später Justizminister und Präsident des Staatsraths, Mitglied der Akademie der Wissenschaften u. s. w., starb am 9. Juni 1854. Aus seinen Werken ist hier zu nennen: »*Traité de la législation des théâtres, ou exposé complet et méthodique des lois et de la jurisprudence relativement aux théâtres et spectacles publics, etc.*« (Paris, Brissot-Thivars, 1830, 1 vol., 8°).

Vivier, A. Joseph, geboren zu Huy in Belgien gegen 1818, begann daselbst seine Musikstudien, die er im Brüsseler Conservatorium, in das er 1842 eintrat, fortsetzte. Den Unterricht in der Harmonie erhielt er von Bosselet, in der Composition von Fétis. Nach Beendigung seiner Lehrzeit beschäftigte er sich selbständig mit Betrachtungen, besonders über die Theorie der Harmonie, und verfasste in Folge dessen das nachgenannte Buch: »*Traité complet d'harmonie théorique et pratique, contenant les principes fondamentaux au moyen desquels on découvre l'origine de tous les accords et les lois de succession qui les régissent*« (Brüssel, J. B. Katto, 1862, ein Vol. gr. in 8°). Noch sind von Vivier einige Compositionen für Piano und die einaktige komische Oper, betitelt »*Padillo le Tavernier*« zu nennen.

Vivier, Eugène, französischer Hornvirtuose und Componist, ist 1821 auf der Insel Corsika geboren, stammt jedoch aus einer in der Normandie ansässigen Familie. Er begann seine wissenschaftlichen Studien an einer Erziehungsanstalt zu Brion (im Departement der Haute-Loire), vollendete sie indessen nicht, da die Neigung zur Musik ihn schon im frühen Alter ausschliesslich beherrschte. Mit eben so geringem Erfolg studirte er später, erst in Poitiers, dann in Lyon

die Rechte, um dem Wunsche seines Vaters zu entsprechen, der ihn zu seinem Nachfolger im eigenen Beruf, dem Finanzfache, bestimmt hatte. Um so eifriger widmete er sich dem musikalischen Studium, namentlich, nachdem er durch Zufall ein Horn in die Hände bekommen und die Anfangsgründe der Technik dieses schwierigen Instrumentes mit Leichtigkeit überwunden hatte. Welcher Lehrer seine Uebungen geleitet hat, ist nicht bekannt geworden, doch scheint er in Paris, wo er im Winter 1841—42 seine künstlerische Laufbahn begann, einige Zeit unter Gallay's Leitung studirt zu haben. Vivier's Bestrebungen, sich in der französischen Hauptstadt als Musiker zur Geltung zu bringen, hatten anfangs nur geringen Erfolg; er fand zunächst ein Unterkommen in dem Orchester eines kleinen Theaters, dann in dem der Grossen Oper. Im Jahre 1843 gelang es ihm, durch die Entdeckung und künstlerische Verwerthung eines akustischen Phänomens mit einem Schlage die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt auf sich zu lenken: die gleichzeitige Hervorbringung mehrerer unter einander consonirender Töne auf dem Horn. Man hat diese ausserordentliche Erscheinung dadurch zu erklären versucht, dass man dem Schallkörper des Horns dieselben Eigenschaften zuschrieb wie der ausgespannten Darmsaite, welche bekanntlich die Octave, Quinte und grosse Terz, ja selbst die kleine Septime und None als Obertöne miterklingen lässt; der Klang dieser Obertöne ist jedoch nur von verschwindend geringer Stärke, während in den, durch Vivier's Horn hervorgebrachten Akkorden jeder Ton in gleicher Stärke erklingt. Ueberdies handelte es sich in dem merkwürdigen, von ihm vorgetragenen »Jagdstück für drei Hörner« nicht allein um Dreiklänge, sondern man konnte auch Sexten- und Quartsext-Akkorde deutlich zu hören bekommen. Ebensowenig genügt die Erklärung, der Künstler singe einen gewissen Ton in sein Instrument hinein und bilde gleichzeitig einen andern durch den Druck der Lippen auf die im Schalltrichter enthaltene Luftsäule; denn durch ein derartiges Verfahren könnte doch immer nur das Zusammenklingen zweier Töne, nicht aber dreier oder vierer bewirkt werden. Die überraschende Wirkung dieser Vivier'schen Mehrstimmigkeit und die vergeblichen Anstrengungen seiner Collegen, hinter das Geheimniss zu kommen, verschafften dem Künstler in kurzer Zeit einen Weltruf und den von ihm veranstalteten Concerten einen ungewöhnlichen Zulauf. Ueberdies verstand er sich vortrefflich auf die Reclame und wusste sich durch seine gesellschaftlichen Qualitäten, insbesondere durch einen unverwüstlichen Humor zahlreiche Freunde in allen Gesellschaftsklassen zu erwerben. Als Hornist nimmt V., auch abgesehen von der oben erwähnten Specialität, eine achtbare Stellung ein; denn wenn er auch bezüglich der Technik von manchem seiner Kunstgenossen übertroffen wird, so ist dafür sein Ton von grosser Schönheit und im Umfang einer Octave von unfehlbarer Sicherheit. In den von ihm für sein Instrument componirten Musikstücken, meist cantabeln Charakters, zeigt er sich endlich als geschmackvoller und mit Erfindungsgabe ausgestatteter Tonsetzer.

Vivo (ital.), Vortragbezeichnung = lebendig, lebhaft, wie *vivace*.

Vivola, Vivuola, ein veralteter italienischer Name für Bassgeige.

Vizani, Lucrezia Orsina, ist 1593 zu Bologna geboren und erwarb durch ihre Kenntnisse im Gesange und der Composition bedeutenden Ruf. Die ihrer Zeit beliebte Form der Madrigale wurde von ihr eifrig gepflegt. Eine Sammlung mehrstimmiger Madrigale erschien im Druck: »*Concerti musicali*« (Venedig, Gardane, 1623).

Vocalise nennt man eine Gesangstudie, durch welche die engste Verbindung des Gesanges mit den Vocalen hergestellt werden soll. Zwar sind im Grunde die Gesangstudien zunächst auch Vocalstudien, da der Ton überhaupt auf dem Vocal gebildet wird und jede Tonstudie zugleich auch Vocalstudie sein muss. Allein diese haben zunächst den Zweck, den einzelnen Ton klangschön erzeugen zu helfen und die verschiedenen Unebenheiten der Stimme und ihrer Register auszugleichen. Sie werden auf den betreffenden Tönen aus-

geführt, ohne andere Ziele zu verfolgen. Die Vocalise dagegen ist ein möglichst natürlich geformtes Tonstück für die Singstimme, das aber nur auf die Vocale oder im weiteren Verlaufe auf bestimmte Silben gesungen wird. Es sind Etüden für Gesang, in denen die bereits gewonnenen und ausgeglichenen Töne der Stimme zu einem in sich geschlossenen melodischen Satze, der dann wohl auch durch Figurenwerk ausgeschmückt zur Geläufigkeitsstudie wird, verwendet sind, und sie werden dann in der Regel auf einem Vocale — wohl auch unter wechselnden Vocalen und endlich mit Benutzung der Solmisationssilben ausgeführt. Für Bildung und Ausgleichung der Stimme, wie für die erreichte möglichst innige Verschmelzung von Sprache und Ton sind diese Vocalisen natürlich von unschätzbarem Gewinn und der Gesangunterricht wendet ihnen daher selbstverständlich bedeutende Sorgfalt zu.

Vocalizzare = auf den Vocalen Singübungen anstellen, vocalisiren.

Vocalizzo, (ital.), s. v. a. Vocalise (s. d.).

Vocalformen, s. Vocalmusik.

Vocalmusik heisst die einheitliche Wirkung von Wort und Ton im Gesange. Nun ist zwar, wie an anderem Orte nachgewiesen wurde, Sprache ohne Ton nicht denkbar; allein so lange sich die Verbindung beider nach dem logischen Princip der Sprache bildet, ist sie noch nicht Gesang, sondern nur Declamation; der das Wort belebende Ton ist Wortaccent und seine verschiedenen Abstufungen bilden die Sprachmelodie. Sie bewegt sich in gewöhnlicher Rede in den engsten, kaum messbaren Intervallen und gewinnt nur in pathetischen oder leidenschaftlichen Partien grösseren Umfang. Das ist musikalisches Element der Sprache, aber noch nicht Gesang. Die Sprache bedarf seiner zu ihrer Existenz, als Musik der Stimme, als Gesang kann sie noch nicht gelten; ihr absolut musikalischer Gehalt verlangt auch absolut musikalische Gestaltung und erst wenn die melodische Beschaffenheit, die Verschiedenheit von Höhe und Tiefe und Zeitdauer nach eigenen Gesetzen für künstlerische Zwecke angeordnet wird, heisst das Ergebniss Gesang. Poesie und Tonkunst haben beide denselben Boden — die Tiefen des empfindenden und denkenden Menschengeistes. Wohl wird für beide auch die, sie umgebende Welt zum Objekt ihrer Darstellung, aber doch nur so weit, als diese in ihrer Phantasie Gestalt gewonnen hat; der poetische Gehalt des Lebens ist es, der in der Phantasie des Wort- und Tondichters zur Anschauung kommt. Soll dies poetisch Angeschaute durch die Dichtkunst zur Erscheinung gelangen, so wird es durch den Verstand zu Gedanken verdichtet und diese erhalten an eine Reihe von Begriffen geknüpft Ausdruck durch die Sprache. Die musikalieche Darstellung bedarf eines solchen Verdichtungsprozesses nicht. Das Leben jenes Angeschauten, die Strömungen der Phantasie finden in dem Leben und dem Strom des Tons unmittelbaren Ausdruck. Daher auch die verschiedene Wirkung beider Künste. Die Dichtkunst giebt ihren Inhalt in begrifflicher Bestimmtheit; sie wendet sich zunächst an den Verstand und dieser muss den Gedanken auflösen, um die, die Rede begleitende Empfindung zu gewinnen. Die Musik wirkt unmittelbar auf die Empfindung; sie giebt jenes Leben der Phantasie in plastischen klingenden Tonformen und überlässt es dem Verstand, es in Begriffe zu fassen. Das höchste Mittel endlich, welches jene Anschauung zu ihrem Ausdruck hat, ist die Verbindung beider im Gesange. Weil die Sprache mehr die Verstandes- und die Musik unmittelbar die Gefühlsseite erregt, so erwächst aus der Verbindung beider das höchste Ausdrucksmittel für das Leben der Seele in ihrer Totalität. Durch die Sprache tritt der Geist gewissermassen aus sich heraus in die Wirklichkeit der Begriffswelt und die Musik erst webt dann die ursprüngliche Idee wieder hinein. In dieser gleichzeitigen Wirkung von Begreifen und Fühlen namentlich ruht die hohe Macht des Gesanges.

Die Vocalmusik ist also nicht, wie das in alter und neuer Zeit oft fälschlich angenommen wurde, an das abstracte Wort geknüpft, denn dann geht die natürliche Gestaltung ihres Musikgehalts verloren, sie darf sich aber auch jener

Sprachmelodie nicht entäussern, denn mit ihr verliert sie das Begriffliche der Sprache und sinkt herab zu nur andeutender Unbestimmtheit der Instrumentalmusik. Die Vocalmelodie unterscheidet sich von der Instrumentalmelodie nur dadurch, dass jene in der Sprachmelodie, welche namentlich den Vers durchzieht, eine Art Formgerüst enthält, in dem bereits die Empfindung Gestalt geworden ist, welche dann in dem Begrifflichen der Worte ihre ganz specielle Bezeichnung und Deutung enthält; weil der Instrumentalmelodie diese fehlt, spricht sie weniger bestimmt und deutlich zu uns und sie bedarf reicherer Mittel, um allgemein verständlich zu werden.

Die innige Verbindung, welche, wie früher gezeigt worden ist, zwischen der menschlichen Stimme und dem bewegten und erregten Innern besteht, giebt dem Klang derselben einen Grad von Innigkeit und dem entsprechend eine so unmittelbar wirkende Gewalt auf das Gemüth des Hörers, wie kein anderes Organ. Wohl giebt es Instrumente, die hellere und glänzendere Klänge erzeugen, die eine grössere Fülle prächtiger Klangfarben darbieten, aber keins, das an Eindringlichkeit und überzeugenderer Ausdrucksfähigkeit der Menschenstimme gleichkommt. In Bezug auf sinnlichen Reiz steht der Klang der Menschenstimme schon meist den Klängen der Streich- und auch einzelner Rohrblasinstrumente nach, aber dafür übertrifft er sie alle an Macht des seelischen Ausdrucks. Ihr Klang ist so rührend und erhebend, so zur Andacht wie zum Jubel stimmend, dass seine Gewalt selbst von den weniger cultivirten Völkern erkannt und laut gepriesen wird. Von der Menschenstimme ausgeführt erzielen einfache Melodien von geringerem Reiz oft eine selten erreichte Wirkung. Dass jede einzelne der Klassen, in welche die Menschenstimmen sich naturgemäss scheiden, ihren besonderen Reiz hat, ist gleichfalls schon früher erörtert worden. Die Bassstimme hat vorwiegend Brusttöne, ihr Klang ist daher markig, kernig und weithintragend. Der Tenor hat neben dem Brust- auch noch das Kopfregister, seine Töne haben einen weichen, seelisch belebten, wohl auch freudig erregten Klang, der in seinen vielfältigen Schattirungen des überzeugendsten Ausdrucks fähig ist. Der Alt entspricht mehr dem Bass, auch seine Töne gehören vorwiegend dem Brustregister an; wie die Basstöne markig und voll, sind die der Altstimme zugleich weiblich mild und dabei auch inniger und wohllautender. Sie eignen sich daher weniger für leidenschaftlichen Ausdruck, als für den einer rückhaltenden Glut der Empfindung. Wie der Tenor hat der Discant neben den Brusttönen auch Kopftöne zur Verfügung; er ist dabei noch grösserer Beweglichkeit und einer ungleich grösseren Mannichfaltigkeit und Nüancirung fähig als dieser. Sein Klang ist im Allgemeinen mehr weich wie der des Alt, aber zugleich auch jugendlich frisch und glänzend, wie der des Tenor. Dass dem Klange der Knabenstimmen Wärme fehlt, ist erklärlich; dafür ist er meist heller und glänzender, wenn auch etwas unreif, doch durchdringend schön.

Neue und anziehendere Klänge gewinnen wir dann durch die Verbindung der verschiedenen Stimmen zur einheitlichen Wirkung. Der helle Sopran verbindet sich gern mit dem dunkleren Alt, mit ihm eine neue, wunderbar gesättigte Klangfarbe erzeugend; mit dem Tenor verbunden gewinnt das neue Colorit noch erhöhtere Frische und Eindringlichkeit und die Verbindung mit dem kernig kräftigen Bass erzeugt wiederum einen neuen Klang, in welchem Strenge und Milde gepaart erscheinen. In derselben Weise mischen sich auch die anderen Stimmen. Tenor und Alt stören sich indess mehr. Noch andere Klänge ergiebt die Mischung von drei Stimmen: Sopran, Alt, Tenor, oder Sopran, Alt, Bass u. s. w., oder wenn die Frauen- oder Knabenstimmen zu einem drei- oder mehrstimmigen Chor verbunden werden und ebenso die Männerstimmen. Höchsten Genuss gewährt dann die Verbindung der vier Stimmklassen: Sopran, Alt, Tenor und Bass zum gemischten Chor, der dann durch Theilung derselben in ersten und zweiten Sopran, ersten und zweiten Alt u. s. w. zu fünf, sechs, sieben und mehr Stimmen, höchsten Glanz

zu entfalten fähig ist. Die grössten Meister aller Zeiten haben sich diesen Chorklang mit Vorliebe dienstbar gemacht, um die höchsten und reichsten künstlerischen Aufgaben zu lösen. Die Instrumentalklänge allein vermögen aufreizender zu wirken, aber diese Wirkung ist eine vielmehr materielle; diese Klänge können niemals so beseelt werden, wie beim Gesange. Und deshalb ist es eben möglich, den Chorklang dem Ausdruck der höchsten Idee, des reinsten Empfindens in der religiösen Musik dienstbar zu machen.

Der Gesang wird so zu dem Mittel, alles unmittelbar auszutönen, was das Herz bewegt, oder was in der Phantasie lebendig geworden ist. Die besondere Art dieser Erregung oder des Phantasiebildes bedingt auch die Besonderheit der Vocalformen. Die einfachste derselben, das Lied, tritt zuerst als Volkslied in die Erscheinung. Als das unmittelbarste Produkt des instinctiven Schaffenstriebes, der im Volk vorhanden ist, zeigt es die Form der einfachsten natürlichsten Gestaltung. Derselbe Sinn für Ordnung, der die metrische Zeile entstehen lässt, bestimmt auch die Führung der Melodie derselben. Mit feinstem Instinct sucht das Volk in der Melodie nicht nur den treffendsten Ausdruck für seine Stimmung, sondern es ist auch zugleich bedacht, diesem die entsprechendste Form zu geben und es gelangt dazu, mit der Melodie das strophische Versgefüge nachzubilden, wie unter dem Artikel Volkslied ausführlich nachgewiesen ist. Dabei bleibt natürlich diese Volksmelodie auf der Oberfläche haften; sie ist wie ein weites Gewand, in dessen Falten sich Texte verschiedener Färbung mit nur anklingender Grundstimmung bewegen können. Die Kunst darf natürlich dabei nicht stehen bleiben, sie lernt vom Volksliede die Wahrheit des Ausdrucks und die Knappheit der Form; dann aber verfolgt sie die, das Lied erzeugende Stimmung auch in den zarteren Bestandtheilen und Verzweigungen, und indem sie auch diese in reich entwickelten Rhythmen, fein nüancirenden Melodien und in einer dem innersten Organismus abgelauschten Harmonie darstellt, gewinnt das Lied höhere persönliche Wahrheit.

Das Kunstlied versucht schon eine schärfere Sichtung des Stoffs; es zerlegt die Empfindung in ihre zarteren Bestandtheile, rundet sie künstlerisch ab und schafft sich eine freiere und durchdachtere Technik. Der Künstler hält natürlich an jenem ursprünglichen Formengerüst fest, aber weil er sich durch die energischen Studien in dasselbe eingelebt hat, weiss er es so mannichfaltig umzugestalten, dass es in immer neuer Form dem verschieden modificirten Inhalt sich dienstbar erweist. In demselben Maasse nun, in welchem der Inhalt anwächst, erweitert sich natürlich auch die Form. Um den reicheren und vertieften Inhalt darzustellen, bedarf es selbstverständlich neuer reicherer Mittel, aber diese müssen immer nach den Bedingungen der ursprünglichen Form eingeführt werden, so dass sie diese nicht zertrümmern, sondern nur erweitern und reicher ausstatten. In diesem Sinne erfassen die Meister des Liedes von Hammerschmidt und Scheidt bis Schubert und Schumann ihre Aufgabe, wie in dem Artikel: »Deutsches Lied« ausführlich nachgewiesen worden ist. Dort ist auch angedeutet, wie die Form zur Romanze und Ballade sich erweitert (s. auch Romanze). Als Liedform ist ferner auch das geistliche Gemeindelied, der Choral, zu betrachten. Auf dem Boden der christlichen Weltanschauung hervortreibend, wird das Lied zum geistlichen Gemeindegesange, zum Kirchenliede. Das was in ihm ausströmt, ist nicht mehr der sich selbst empfindende Geist mit allen seinen mannichfach und bunt bewegten Strömungen, sondern es ist der Geist, dem das Bewusstsein von Gott aufgegangen ist, und der sich deshalb zu ihm in ein bestimmtes Verhältniss setzt. Dadurch werden alle Regungen des Gemüths hinübergeleitet in einen einheitlichen Strom, der als Hymnus sich ergiesst, so lange er sich in grossen Maassen, welche eine bestimmte Scheidung des individuellen und des Volksbewusstseins nicht erkennen lassen, bewegt; und der zum religiösen Gemeindelied oder Choral wird, wenn auch das individuelle Gemüth und das Volksgemüth unterschieden Geltung gewinnen. Dem entsprechend gliedert sich auch

der Choral genau so wie das Lied, aber weil das Bewusstsein von der Nähe Gottes die bunte Vielheit des menschlichen Denkens und Empfindens bändigt und hinüberführt in einen einheitlichen Strom andächtigen Verharrens in Gott, entäussert sich das Lied ganz naturgemäss der reichen Mannichfaltigkeit des extensiv unterscheidenden Rhythmus; dieser erscheint im Choral nur als intensiver Accent; er giebt die quantitirende in Noten verschiedener Gattung erfolgende Darstellung des Metrums auf und beschränkt sich auf die nur accentuirende, in Noten von gleichem Werth.

Der gewichtigere Inhalt der so gewonnenen Form verlangt dann selbstverständlich auch eine gewaltigere Harmonik und breitere und mehr umfassend geführte Melodik. Am betreffenden Orte ist fernerhin bereits nachgewiesen, dass der Hymnus in seiner frühesten Entwickelung als einstimmiger Kirchengesang eine ähnliche, aber noch breitere Construktion zeigte, dass dann aber durch die harmonische Ausstattung, auf welche die nachfolgenden Jahrhunderte hauptsächlich bedacht waren, die Gliederung allmälig immer mehr verwischt wurde. Wir zeigten, wie die alten Hymnenmelodien von den Contrapunktisten des vierzehnten Jahrhunderts in der Form des Canons zu mehr- und vielstimmigen Chören verarbeitet wurden und dass die Ausbildung der Harmonik der Entwickelung der Vocalmusik als hauptsächlichstes Ziel galt. Dort wurde auch gezeigt, wie auf dem Grunde der den Gang dieser Periode beherrschenden Anschauung dann eine neue Form, die Motette (s. d.) entstand, bei der es nur gilt symmetrisch anzuordnen und nicht auch in architectonischer Geschlossenheit zu gliedern; ein Gestaltungsprinzip, das dann durch die Motette auch in die Instrumentalmusik eingeführt wurde.

Neben dieser Weise des mehr selbständigen Gesanges, bei welcher der Gesangton immer als das Wesentlichere gilt, wurde auch die andere weiter gebildet, bei der das Wort überwiegende Bedeutung dem Gesange und der Musik überhaupt gegenüber behält: die recitativische Form. Sie wurde in der christlichen Kirche in der eigenthümlichen Vortragsweise der Collecten, Episteln, Evangelien, Lectionen und Intonation der Absolutions- und Segensformeln geübt und aus dieser Weise bildete sich das Recitativ als eine besondere Form auch des Kunstgesanges. Wir können hier wieder auf den besonderen Artikel dieses Werkes hinweisen, in welchem diese Form ausführlich behandelt wird. Dort ist zugleich auch angedeutet, dass, da es keine einheitlich gefestigte Form ist, es nothwendig zu einer solchen führen muss, und diese ist in der Regel die Arie. Aus dem Wechsel widerstreitender Regungen oder auch direkt herbeigeführt durch Ereignisse, thatsächliche Zustände oder durch Reflexion erlangt die Innerlichkeit, das ganze Wesen des Geistes ein specifisches Gepräge, das aber weit über die nur auf sich bezogene Liedstimmung hinausgeht. Die Stimmung der Arie erscheint vielmehr als in Berührung und Beziehung zu anderen Individuen oder zu der sie umgebenden Welt gesetzt. Je nach der Bedeutung dieser Stimmung erscheint die neue Form als: Cavata, Cavatine, Ariette, Arioso; als grosse Arie, Da-Capo-Arie, dramatische Arie und sie wird zur Scene erweitert und, wenn sich mehrere individualisirte Personen zu ihrer Ausführung einigen, zum Duett, Terzett, Quartett und zum Ensemble. In Chorweise erscheint neben der Motette, dem Hymnus, Chorlied und Choral noch der figurirte Choral und die Vocalfuge. Die Motette ist meist schon eine aus mehreren Formen zusammengesetzte Form; doch sind diese immer mehrstimmig; werden dann einzelne Individuen in einzelnen Solosätzen bestimmt personificirt, wenn auch in der Form der Allegorie, so bezeichnen wir sie mit Cantate; diese Form nehmen dann auch die kirchlichen Gesänge: Te deum, Magnificat, Psalm, Messe und das Requiem an. Werden die einzeln heraustretenden Solostimmen zu wirklichen Individuen, die zugleich der Besonderheit ihrer Ideen und Empfindungen Geltung verschaffen, durch diese thatsächlich in das Schicksal einzelner Personen und Völker eingreifen wollen, so entstehen die dramatischen Formen:

Oratorium, Oper, Singspiel, Liederspiel u. s. w., wobei selbstverständlich auch die Instrumentalmusik wesentlichen Antheil gewinnt, doch immerhin so, dass die Vocalmusik das Hauptinteresse behält. Die betreffenden Artikel dieses Werkes bringen das Nähere hierüber, weshalb wir darauf verweisen können.

Vocalquartett — im Grunde die Vereinigung von vier Solostimmen; doch trägt man diese Bezeichnung auch auf vierstimmige Chöre über, namentlich auf Männerchöre, und unterscheidet dem entsprechend auch ein »gemischtes Vocalquartett«. Jedenfalls ist es correcter, in solchen Fällen die Bezeichnung »Chor« zu wählen, da nur vier einfach besetzte Stimmen ein Quartett bilden; die Bezeichnung als Solo-Quartett ist daher pläonastisch, die als Doppel-Quartett unlogisch.

Vocator, Benennung für den Calcantenzug.

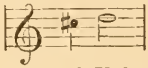
Voce (abgekürzt *V.*), ital.: *Plur. voci* = Singstimme. Diese Bezeichnung wird in verschiedener Weise angewendet, z. B. *a* 3, 4 5 *voci* = zu drei, vier, fünf Stimmen; ferner auch um in der Partitur die Notenzeile zu bezeichnen, auf welcher die Singstimme notirt ist; endlich auch in verschiedenen Zusammenstellungen als Vortragsbezeichnung: *A mezza voce* = mit halber Stimme; *Portamenta di voce* = das Tragen der Stimme u. s. w.

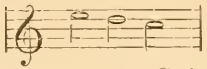
Voce bianca (weisse Stimme) heisst beim Italiener die Weiber- und Kinderstimme zum Unterschiede von den dumpfer klingenden Männerstimmen. Nicht zu verwechseln mit *voix blanche* (s. d.).

Voce di petto = die Bruststimme.

Voce di testa, franz.: *voix de tête*, Kopfstimme. Das Wort hat sehr verschiedenartige Auslegung gefunden, sein Ursprung dagegen dürfte im Volksmunde zu suchen sein, wo die natürlichen Erscheinungen auf ihren primitiv nächsten Grund zurückgeführt werden. Bruststimme heisst dort jene Reihe von Tönen, die in der Brust entsteht, während die höhere Tonreihe das Gefühl erzeugt, als ob sie ihren Sitz im Kopf des Sängers hätte. So naiv auch diese Anschauungen sein mögen, bieten sie uns doch Anhaltepunkte für weitere Entwickelung. Die Italiener waren die Ersten, welche das Wort *testa* = Kopf (aber nicht Kehlkopf) in diesem Sinne gebrauchten. Im Deutschen ist man darauf gekommen, die Tongattung Kehlkopfstimme zu nennen, weil sie, wie man glaubte, ausschliesslich im Kehlkopf entstehe. Noch heute giebt es Gesanglehrer, die, wenn sie ihren Schülern die Entstehung der Stimme erklären wollen, sich mit der Hand nach dem Magen oder der Stirne fahren, um zu zeigen, wo gewisse Töne ihren Sitz haben. Solche Absonderlichkeiten bedürfen keiner Widerlegung (s. Tonbildung, Gesang). Ein Anderes aber ist es, die wahre Natur dieser Töne zu erforschen, da sie im Stimmumfange des Sängers eine wichtige Rolle spielen, in einem Grade, dass unrichtige Tonbildung auf diesem Punkte für das ganze Organ von nachtheiligen Folgen werden kann. Sänger wie Physiologen haben die Ueberzeugung, dass es nur zwei berechtigte Register in der Stimme giebt, d. i. Brust- und Falsettregister. Ebenso wissen sie, und der Sänger namentlich wird in jedem Momente seiner Thätigkeit darauf geführt, dass die Grenzen dieser Register nach einer und der anderen Richtung überschritten werden müssen. Setzen wir als letzten Ton des Brustregisters für Männerstimmen c^1 und für Sopranstimmen c^2, so wird das darauf folgende *d* mit Falsett angegeben im *piano* zu verwenden sein, während im *forte* der Sänger genöthigt ist, hier noch einmal die Bruststimme zu gebrauchen, der er aber durch entsprechende Stellung des inneren Mundes den grellen Charakter nehmen muss, den Brusttöne zu leicht bekommen, wenn sie über ihre Grenze hinausgetrieben werden. Wir finden daher in allen Stimmgattungen das Bestreben, diese, dem Brustregister nach oben benachbarten Töne dunkel und gleichsam in die Mundhöhle zurückgedrängt zu geben, in einer Weise, dass wenn manche Sänger dem Fehler des Gaumentones verfallen, dieser Fehler hier gerade zum Vorschein kommt. So viel auch der Gesanglehrer bemüht sein mag, in solchem

Falle corrigirend einzuwirken, ein Gefühl werden diese Töne beim Singenden immer hervorrufen, nämlich das der Luftanhäufung im Kopfe, die oft so stark ist, dass der ungeschulte eine momentane Betäubung fühlt, ja, nicht selten, wenn er in dieser Tonlage stark und anhaltend singen muss, von einer Art Schwindel befallen wird.

Es tritt hier ein Missverhältniss ein, wie es bei Oboe-Bläsern vorkommt, die ein grosses Quantum von Luft in die Lungen aufnehmen müssen, von dem sie nur einen geringen Theil durch das enge Mundstück treiben können. Beim Sänger macht sich gleichfalls eine Verengerung des Schlundes fühlbar, die für eine grössere Luftmasse nicht genügenden Durchgangsraum bietet, was zur Folge hat, dass die Luft im hinteren Raume des Mundes staut und durch die Choanen nach oben getrieben wird. Hier hat nun der Sänger so recht eigentlich die Empfindung, dass bei diesen Tönen sein Kopf in Mitleidenschaft gezogen ist, und wenn man daher dieser Tonreihe den Namen Kopftöne, *voce di testa*, oder wie der alte Benelli in seiner Gesangschule vom Jahre 1819 *corde di testa* giebt, so folgt man einem natürlichen Gefühl, das diese Namens-Bezeichnung fast berechtigt erscheinen lässt. Wenn aber Garcia und mit ihm Frau E. Seiler eine Tonreihe, die über dem Falsett liegt, mit dem Namen Kopfstimme bezeichnen wollen, so ist das nur willkürlich und jeder andere Name würde ebenso gut darauf passen. Garcia nimmt die *voix de tête* als etwas in der Natur Gegebenes, ohne den Namen zu begründen und den Schüler zu überzeugen, dass er es hier mit einem anderen als dem Falsettregister zu thun hat. Er sagt: »Die Kopfstimme, ein sich unterscheidender und glänzender Theil der weiblichen Stimme, bezeichnet, vom ersten Ton  beginnend die Grenze der vorhergehenden Register«, d. h. des Brust- und Falsettregisters. Dem Falsett als solchem gesteht Garcia sehr wenig, fast keinen eigenen Spielraum zu, er lässt es nur parallel mit dem Brustregister gehen. Dort, wo man erwarten sollte, dass es selbständig auftreten werde, nennt er es Kopfstimme.

Frau E. Seiler in »Altes und Neues über die Ausbildung des Gesangorganes« sagt: »Wie das Brustregister mit dem Falsett, so hat auch das Falsettregister mit der Kopfstimme amphotere (gemeinsame) Töne. Es kann demnach die Kopfstimme bis *mi, re, do*  herabreichen, obgleich sie eigentlich erst in den höchsten Tönen der Stimme eintritt. Die Kopfstimme ist durch eine besondere Thätigkeit der Stimmritze gebildet, welche bis jetzt noch unbekannt geblieben war, da deren Beobachtung erst nach langer, geduldiger Uebung durch den Kehlkopfspiegel möglich wurde. Es haben die Stimmbänder bekanntlich in ihrer Mitte eine Stelle, die bald nach aussen, bald nach innen winklig vorspringt, so dass zuweilen vorübergehend zwischen den Stimmbändern ein rautenförmiger Raum entsteht. Mit dem Eintreten der Kopftöne zeigt sich plötzlich eine rothe Linie, die sich von den Giesskannenknorpeln nach vorn gegen den Kehldeckel hin bis zu jenem eben erwähnten winkeligen Knick erstreckt, und durch die fast aneinander geschlossenen Stimmbänder gebildet wird. Der vordere Theil der Stimmritze ist gleichzeitig ziemlich weit geöffnet, und seine schwingenden Seiten verkürzen sich mit dem Aufsteigen der Töne bis zu zwei Linien und zuweilen auch noch mehr, indem er bei den möglichst höchsten Tönen eine oval runde Oeffnung bildet. Wenn man von den höchsten Falsetttönen in die Kopfstimme übergeht, fühlt man eine gleiche Erleichterung, wie bei dem Uebergang der Brust- in die Fasettstimme auf ihren amphoteren Tönen, und dies ist sehr begreiflich, da die Bänder durch diesen abermaligen Theilschluss der Stimmritze weniger gespannt sind als bei den gleich hohen Tönen des Falsettregisters. Der Klangunterschied zwischen den höchsten Falsett- und den Kopftönen ist oft gering, weshalb leicht beide in

ihrem Mechanismus so verschiedene Register verwechselt werden«. So weit Frau E. Seiler. Wir sehen hier, der Theorie Garcia's gegenüber, eine wissenschaftliche Begründung, der wir Anerkennung schuldig sind, wenn sie uns auch nicht darüber aufklärt, warum gerade diese Töne Kopftöne heissen müssen, während der Name an einer anderen Stelle viel mehr am Platz erscheint. Da diese Töne so ganz auf dem Princip der Falsettstimme beruhen, so wäre es vielleicht erspriesslicher für die Präcisirung der Nomenklatur sie zweites oder höheres Falsett zu nennen, und dagegen jene Töne, die unmittelbar über dem Brustregister liegen, und mit dunklerem Klange gesungen den Uebergang ins Falsett herstellen, mit dem einzig für sie passenden Namen: Kopftöne zu bezeichnen. Die Reihenfolge der Register wäre demnach: Bruststimme, Kopfstimme, tiefes und hohes Falsett. Viele Gesanglehrer sind auch bereits auf diese Anordnung eingegangen. Andere, bei denen der Autoritätenglaube die eigene Ueberzeugung beeinflusst, nennen mit Garcia Alles was über das Brustregister hinausreicht: Kopftöne.

Voce granita = eine kernige Stimme, mit Fülle, Rundung und bedeutender Kraft.

Voce intonata = eine reine Stimme.

Voce pastosa = eine volle und dabei doch weiche und geschmeidige Stimme.

Voce rauca = eine rauhe Stimme.

Voce spiccata = eine Stimme, welche die Töne deutlich abgesondert und rund, gleichsam perlenartig aneinandergereiht zu erzeugen im Stande ist.

Voces Aretinae, die Aretinischen Solmisationssilben (siehe Solmisation).

Voces Belgicae, die belgischen Solmisationssilben: *bo, ce, di, ga, lo, ma, ni,* die Hubert Waelrant in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts an Stelle der Aretinischen Silben einführte.

Voces Hammerianae, die aretinischen Solmisationssilben durch die siebente *si* erweitert, welche Kilian Hammer im 17. Jahrhundert, nach andern aber bereits Er. Puteanus schon im 16. Jahrhundert hinzugefügt haben soll (siehe Solmisaton).

Voci autentiche (ital.), ein in Italien und namentlich unter den päpstlichen Kapellsängern in Rom gebräuchlicher Ausdruck für die Contra-Altisten, Altsänger, während mit

Voci forzate die Sopranisten bezeichnet werden.

Vockerodt, Gottfried, Gymnasial-Rector zu Gotha, war am 24. Septbr. 1665 in der ehemaligen Reichsstadt Mühlhausen in Thüringen geboren. Er besuchte zwei Jahre die Akademie in Jena, wurde Conrector des Gymnasiums zu Halle und 1693 Professor am Gymnasium zu Gotha. Ausser mehreren gelehrten Schriften verfasste er auch ein akademisches Programm, in welchem er die unmässige Liebe zur Musik und den Künsten des Nero, Caligula und Claudius mit ihren Grausamkeiten in Zusammenhang brachte. Der Titel der Schrift ist: »*Consultatio IX de cavendo falsa mentium intemperatarum medicina; sive abusu musicorum exercitiorum sub exemplo principium romanorum*« (Gotha, 1696, in 4°). Hierauf von Joh. Christ. Lorber, D. Joh. Christ. Wentzel und Joh. Bähr in verschiedenen Schriften zur Rede gestellt, verfertigte er noch die nachfolgende Schrift zum Zwecke der Vertheidigung seiner Meinung, deren Titel lautet: »Missbrauch der freien Künste, insonderheit Musik nebenst abgenöthigter Erörterung der Frage: was nach Dr. Luthers und anderer Evangelischen Theologorum und Politicorum Meinung von Opern und Comödien zu halten sey? gegen Herrn D. Wentzel's, Herrn Johann Christian Lorbers und eines Weissenfelsischen Hof-Musikantens Schmäh-Schriften gründlich und deutlich vorgestellet u. s. w.« (Frankfurt, J. David Zunneru 1697). Auch noch in zwei ferneren kleinen Schriften versuchte V. seine unhaltbaren Ansichten zur Geltung zu bringen.

Voelckel, Samuel, auch Voelcklen, deutscher Componist, lebte im Anfang des 17. Jahrhunderts. Er gab Canzonetten und Tänze für vier und fünf Stimmen heraus, davon kennt man noch: »Newe teutsche weltliche Gesaenglein mit vier und fünf Stimmen auff Galliarden Art, beneben Galliarden u. s. w. ohne Text« (Nürnberg, 1613, in 4°).

Voelker, Johann Wilhelm, Organist der Kirche zu Arnstadt in Thüringen um die Mitte des 18. Jahrhunderts. 1730 schickte er an Mattheson in Hamburg zwölf variirte Gesänge für die Orgel, welche dieser belobte. 1758 erfand V. eine Mechanik an seiner Orgel, vermittelst welcher er sowohl die Manuale, als das Pedal um vier halbe Töne nach einander transponiren konnte.

Völler, Johann Heinrich, talentvoller Instrumentenmacher und Mechaniker zu Kassel in Hessen, geboren zu Angersbach, einem darmstädtischen Dorfe, hat 1800 ein Instrument erfunden, welches er Apollonicon nannte. Dies Instrument ist 5 Fuss lang, $3^1/_2$ Fuss tief und 11 Fuss hoch, geht von Contra *f* bis zum dreigestrichenen *a*, besteht aus einem aufrechtstehenden Fortepiano, einem Pfeifenwerke für ein zweites Clavier von 8-, 4- und 2 füssigen Flöten und drittens aus einem Automaten in Gestalt eines Knaben, welcher mehrere neuere Flötenconcerte mit richtiger Fingersetzung spielt und bei den Pausen die Flöte absetzt. Es hatte achtzehn Hauptveränderungen und konnte entweder auf dem einen Clavier als Fortepiano, oder auf dem anderen als Positiv gebraucht werden. Es spielte auch eine Menge Stücken von selbst. Das Ganze war so simpel eingerichtet, dass man es in acht Minuten auseinander nehmen konnte (s. »Leipziger mus. Zeitung«, Jahrg. II, S. 767). V. starb 1822 in Kassel. Notizen über ihn und seine Arbeiten veröffentlichte Caspar Nording unter dem Titel: »Lebensbeschreibung J. H. Völler's, Hof-Instrumentenmacher und Mechanikus zu Kassel« (Marburg, 1823, in 4°).

Voetus oder Voet, Michael, deutscher Musiker, wurde in Stockholm in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren. Er lebte als Cantor und Lehrer in Torgau, und machte sich als Herausgeber von zwei Lehrbüchern und Sammlungen von mehrstimmigen Messgesängen und Hymnen, deren Titel folgen, bekannt. 1) »*Praestantissimorum artificium lectissimae Missae cum quinque tum sex vocum binis singula esupremis vocibus formatae, e nobiliss. quibusque atque optimis musarum belleris etc.; et in gratium collegii musici apud Argelienses editae per Mich. Voetum, cantorum*« (Witebergae, Joh. Schwertelius, imprimebat, 1568, in 4° obl.). 2) »*Hymnorum liber quinque vocum*« (ibid. 1568, in 4° obl.). 3) »*Michaelis Voeti ΣΤΟΙΧΕΙΩΣΙΣ harmonica in gratiam juventutis apud Argelienses scripta*« (Witebergae, excudebat Johannes Crato, anno 1575, in 8°). 4) »*ΣΥΣΤΗΜΑ seu scala harmonica, in qua totum artificium musicum in septem partes distributum ante oculos studiosae juventutis ponitur*« (Witebergae, excudebat Zaccharias Lehmann, anno 1585). Möglicherweise ist das letztere nur eine neue Ausgabe des vorhergehenden Buches.

Vogar, verbrauchte Benennung für *Fugara*.

Vogel, Adolph, Violinist und Componist, geboren zu Lille am 27. Mai 1805, besuchte, nachdem er in seiner Vaterstadt die nöthigen Vorkenntnisse erworben hatte, das Conservatorium in Paris von 1824—1828, worauf er sich dem Unterricht und der Composition widmete. Seine Romanzen hatten einen bedeutenden Erfolg und fanden weit ausgedehnte Verbreitung. Auch seine Oper in vier Akten »*Le siège de Leyde*«, am 4. März 1817 in Haag aufgeführt, erzielte einen enthusiastischen Erfolg und Dichter und Componist wurden vom König der Niederlande am Abend der ersten Vorstellung decorirt. 1854 wurde diese Oper ebenda mit gleichem Erfolge nochmals wieder aufgenommen. In Paris bei Imbault erschienen von V. Claviersachen und ein Streichquintett.

Vogel, Adolph Bernhardt, ist am 3. December 1847 zu Plauen im sächsischen Voigtlande geboren; besuchte die Leipziger Universität um sich wissenschaftlichen Studien zu widmen, die er indess bald mit dem Studium der Musik vertauschte. Er ist gegenwärtig kritisch an verschiedenen Zeitungen

und Zeitschriften Leipzigs und als Lehrer an der Academie der Tonkunst thätig. Bisher veröffentlichte er ausser Clavierstücken zu zwei und vier Händen eine Schrift über: »Robert Volkmann in seiner Bedeutung als Instrumental- und Vocalcomponist«.

Vogel, Pater Benedikt, geboren zu Salzburg 1718, studirte daselbst Wissenschaften und Musik und trat 1743 in den Orden der Benediktiner im Kloster zu Ottobeuern; dort wurde er Priester und starb daselbst 1790. Er war ein geschickter Contrapunktist, der viel Kirchenmusik schrieb.

Vogel, Cajetan, geboren zu Konoged in Böhmen, wurde im College der Jesuiten als Chorknabe aufgenommen, und fungirte später auch als Organist daselbst. In Prag vollendete er seine theologischen Studien und verfolgte seine musikalische Laufbahn unter Habermann. Später legte er seine Gelübde ab im Kloster der Serviten und leitete zwölf Jahre den Chor der St. Michaelskirche. Er schrieb während dieser Zeit 26 Messen mit Orchester, Concerte für verschiedene Instrumente, Compositionen für Blasinstrumente, Quartette und eine kleine Oper. Zu seinen Besten gehören: eine Messe und ein *Te deum*, 1781 bei Gelegenheit einer Jubiläumsfeier des Erzbischofs von Prag componirt. Er starb in Prag als Priester an der Trinitatuskirche am 27. August 1794.

Vogel, Friedrich Wilhelm Ferdinand, ausgezeichneter Organist, Lehrer an der Orgelschule in Bergen in Norwegen, wurde am 9. September 1807 zu Havelberg, wo sein Vater Conrector der Stadtschule und Oganist war, geboren. Vom Domcantor erhielt er den ersten Unterricht im Violinspiel, und brachte es bald so weit, dass er bei Ausführung Haydn'scher Sinfonien mitwirken konnte. Zum Clavierspiel hatte er wenig Neigung, desto mehr zog ihn die Orgel an, so dass er vom neunten Jahre an auf diesem Instrumente, erst für sich allein, dann unterwiesen vom Domorganisten, sich übte. Er erlangte hier bald so viel Fertigkeit, um seinen Vater von seinem 10. bis 14. Jahre als Organist vertreten zu können. Zur Theologie bestimmt, besuchte er nun das Gymnasium zu Stendal und in Berlin das Joachimsthal'sche Gymnasium. In der letzteren Stadt wurde er der Schüler des Organisten Birnbaum im Orgelspiel und der Composition und zwar fünf Jahre hindurch, da er sich vom 19. Jahre an ganz für die Musik entschieden hatte. Nachdem er seine Studien beendet hatte, unternahm er eine Kunstreise durch Deutschland, Holland und die Schweiz, liess sich 1838 als Musiklehrer in Hamburg nieder und verblieb dort bis 1841, worauf er aufs Neue auf die Concertwanderschaft ging und zwar durch Schleswig nach Kopenhagen. Hier wurde V. an der deutsch- und französisch-reformirten Kirche mit der Vergünstigung einer fünfmonatlichen Reisezeit des Jahres angestellt. Als 1852 die königl. norwegische Regierung, zum Theil durch ihn dazu angeregt, in Bergen eine Schule für Orgelspiel und Composition errichtete, übertrug man V. das Lehramt ebenfalls mit der Vergünstigung eines viermonatlichen Urlaubes. Die Concertreisen, die V. bereits seit einigen Jahren eingestellt hat, pflegten ihm Ehre und Geld einzutragen. Während seines Urlaubs besuchte er jedoch fast alljährlich Berlin auf einige Monate. Von seinen Compositionen erschienen im Druck: Concertino für Orgel mit Posaunenbegleitung; 60 Choralvorspiele; 10 Nachspiele; 2 vierstimmige Fugen nebst Introductionen; drei Lieder für gemischten Chor: Hymne und Bardengesang für Männerchor; drei Geschwindmärsche; Sinfonie in *C-moll* für grosses Orchester; Schauspiel-Ouverture; Suite in Canonform für Orchester (4 Sätze). Im Manuscript sind noch Orgelcompositionen für den Kirchen- und Concertgebrauch vorhanden; ferner: Compositionen für Streichinstrumente, für Blechinstrumente; Gesangscompositionen. Die Operetten »Kloster und Haus«, »Aus dem Tunnel« u. a.

Vogel, Gregorius, ein Orgelbauer aus den Niederlanden, besonders geschickt im Gebrauche des Zirkels beim Mensuriren. Ausser mehreren Werken in der Mark baute er die Orgel zu St. Aigidi und zu St. Martin in Braunschweig; auch das Orgelwerk in der Johanniskirche zu Magdeburg mit offenen, gedeckten und Rohrstimmen.

Vogel, Hans, Lautenmacher und Virtuose auf der Laute, um 1540 wohlbekannt, war der Lehrmeister des berühmten Ochsenkuhn (s. Baron, »Ueber die Laute«, S. 62).

Vogel, Irma, geboren 1842 zu Stuhlweissenburg als Tochter des dortigen Cantors, wurde zuerst durch diesen, später in Pest im Clavierspiel ausgebildet und erwarb sich in ihrem Vaterlande, wo sie vielfach öffentlich auftrat, den Ruf einer der besten Pianistinnen.

Vogel, Johann Christian, talentvoller Componist, geboren 1756 zu Nürnberg, kam nach Regensburg, wo er unter Riepel's Leitung Musik studirte. Durch diesen wurde er vorwiegend mit der Graun'schen und Hasse'schen Musik bekannt gemacht, auch lernte er verschiedene Instrumente spielen, von denen er das Horn am geschicktesten zu behandeln verstand. In Paris, wohin er 1776 kam, trat er in die Dienste des Grafen von Montmorency als Secundhornist, und gehörte später zur Musik des Grafen Valentinois. Er componirte schon in dieser Zeit viel. Durch die Bekanntschaft mit den Gluck'schen Opern, die eben Paris bewegten, erhielt er neue Anregung, und wurde so begeistert für diesen neuen Stil, dass er ihn zunächst nachahmte und zwar in der Oper »*La Toison d'or*«, welche er componirte. Die Aufführung derselben erreichte er jedoch erst nach zehnjähriger Beharrlichkeit. Sie fand am 5. Septbr. 1786 im Théâtre de l'Opera statt und erlebte neun Wiederholungen. Obwohl die Anlehnung an Gluck bemerkbar war, so wurde diese Erstlingsoper doch als Zeugniss eines vielversprechenden Talentes angesehen. Auch Gluck selbst, dem der Autor sein Werk zueignete, erkannte lobend das unverkennbare dramatische Talent. Die zweite Oper »*Demophon*«, an welcher Vogel schon vor der Aufführung der ersten Oper gearbeitet, liess noch zwei Jahre auf sich warten, und der Componist, der am 26. Juni 1788, 32 Jahre alt, einem bösen Fieber erlag, erlebte die Aufführung dieser Oper nicht. Er starb sehr arm. Die Ouverture zu »*Demophon*«, welche zunächst im Februar 1789 zweimal in Concerten ausgeführt wurde, machte Eindruck und blieb lange Jahre ein beliebtes Concertstück. Ebenso war dies Werk dazu angethan, für die Oper hohe Erwartungen zu erwecken. Nachdem zunächst »*La Toison d'or*« unter dem veränderten Titel »*Medée à Colchis*« aufs neue einstudirt worden war, erschien am 22. September 1789 »*Demophon*«, welche besser ist, als die erste Oper, erlebte 24 Vorstellungen, ohne sich jedoch dauernd auf dem Repertoir erhalten zu können. Die oft gespielte Ouverture wurde unter anderem auch 1791 auf dem Marsfelde bei Gelegenheit der Trauerfeierlichkeit der bei Nancy gefallenen Officiere von 1200 Blasinstrumenten ausgeführt. Die gedruckten Compositionen des jung dahin gerafften Tonkünstlers sind: »*Symphonies concertantes pour deux cors*«, No. 1 und 2 (Paris, Sieber). »*Symphonies concertantes pour hautbois et basson*« (Paris, Nadermann). »*Six quatuors pour cor, violon, alto et basse*« (Paris, Leduc). »*Six quatuors pour deux violons, alto et basse*« (Paris, Louis). »*Pot-pourri en quatuor pour deux violons, alto et basse*« (Paris, Leduc). »*Six duos pour deux clarinettes*« (ibid.). »*Trois symphonies à grand orchestre composées pour les concerts du prince Guémené*« (ibid.). »*Concertos pour clarinette*«, No. 1, 2 und 3 (ibid.). »*Concertos pour le basson*« (ibid.). »*Trois quatuors pour basson, violon, alto et basse*«; op. 5 (ibid.). »*Six trios pour deux violons et basse*«, op. 9 (ibid.). »*Six duos pour deux bassons*« (ibid.).

Vogel, Moritz Wilhelm, ist am 9. Juli 1846 zu Sorgau im Kreise Waldenburg in Schlesien geboren und besuchte, für den Lehrerberuf bestimmt, das Schullehrer-Seminar zu Steinau a. d. O. Nachdem er auch zwei Jahre als Lehrer gewirkt hatte, fasste er den Entschluss, sich ganz der Musik zu widmen. Er ging deshalb nach Leipzig, um hier im Conservatorium seine weitere Ausbildung zu suchen. Hier fand er denn auch bald eine ausgedehnte Wirksamkeit als Kritiker, Musiklehrer und Dirigent verschiedener Gesangvereine. Von seinen bis jetzt veröffentlichten Compositionen haben namentlich

die Studienwerke für Clavier weitere Verbreitung gefunden, die Werke für Gesang verdienen sie indess nicht weniger.

Vogel, Wolfgang, ein Instrumentenmacher, dessen Fabrikate seiner Zeit gesucht waren, lebte zu Nürnberg in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts und starb daselbst am 17. Febr. 1650.

Vogelsang, Vogelgeschrei, gehört zu den Nebenregistern und zugleich zu den abgeschmacktesten, sinnlosesten Spielereien, mit denen ein Orgelwerk in früheren Zeiten verunziert wurde. Die Vorrichtung, durch welche das Zwitschern der Vögel nachgeahmt werden sollte, war in folgender Weise construirt: Ueber einem voll Wasser gefüllten Kästchen befand sich eine kleine Windlade, in welcher auf der unteren Seite drei oder mehrere kleine offene Zinnpfeifchen in umgekehrter Stellung (im Wasser befindlich) eingelöthet waren, und zwar so, dass sie mit ihrer Windung noch in das Wasser hineinragten. Sobald der Wind die Pfeifchen anblies, entstand ein zwitschernder und gurgelnder Ton; man denke nur an die Nachtigallen der Kinder, die wohl diese belustigen, aber nimmermehr Erwachsene erbauen konnten.

Vogelsang, Johann, geboren zu Lindau in Baiern, lebte um die Mitte des 15. Jahrhunderts und gab das folgende Lehrbuch heraus: »*Musicae rudimenta per Joannem Vogelsangum Lindanionsem tam fideliter quam compendiose congesta*« (Augustae Vindelicorum per Valent. Ottmar, 1542, in 8°). In Gessner's »*Bibl. univ.*« unter dem Namen Vogelsank und dem Titel »*Questione musicae*« angeführt.

Voggenhuber-Krolop, Vilma von, ausgezeichnete dramatische Sängerin ist 1844 zu Pest geboren. Ihre aussergewöhnliche Begabung für hochdramatischen Gesang, welche sich früh zeigte, veranlasste den Vater, einen angesehenen Kaufmann in Pest, für ihre Ausbildung zu sorgen. Sie erhielt bei dem, seiner Zeit berühmten Tenoristen Peter Stoll Unterricht mit so glücklichem Erfolge, dass sie bei ihrem ersten Auftreten 1863 in »Romeo und Julie« von Bellini und dann als Agathe, Valentine und in der, in Pest beliebten ungarischen Oper: »*Hunyady Laszlo*« grossen Beifall fand und in Folge dessen auf zwei Jahre in Pest engagirt wurde. Durch Frau Artôt nach Deutschland empfohlen, gastirte sie dann in Berlin und Hannover und nahm ein Engagement für den Winter in Stettin an, wo sie bereits eine bedeutende Zugkraft ausübte. Hier entwickelte sie einen riesenhaften Fleiss, indem sie ihr bisher beschränktes deutsches Repertoir so erweiterte, dass sie nunmehr auch in dieser Beziehung allen Anforderungen der grössten Bühnen entsprechen konnte. Dies bestätigte schon ihr nächstes Engagement in Cöln, wo sie ihren gegenwärtigen Gatten, den ausgezeichneten Bassisten Krolop (s. Nachtrag) kennen lernte. Beide nahmen ein Engagement in Bremen an und waren hier bald ausserordentlich beliebt. Frau von Voggenhuber gastirte dann mit ungewöhnlichem Erfolg an der Hofoper in Wien. Nachdem sie dort zweimal als Gretchen in Gounod's »Faust« und im »Fidelio« und als Donna Anna aufgetreten war, wurde sie unter glänzenden Bedingungen engagirt (1869). Seit 1870 zählt Frau von Voggenhuber zu den beliebtesten und hervorragendsten Mitgliedern der Berliner Hofoper, um deren Repertoir sie sich namentlich durch ihre ausserordentliche Vielseitigkeit ganz besondere Verdienste erwirbt. Ihr eigentliches Fach bilden allerdings die hochdramatischen Partien, wie ausser den erwähnten »Medea«, »Vestalin«, »Iphigenia« u. s. w., allein mit Leichtigkeit und Sicherheit weiss sie ebenso die entgegengesetzten Charakterrollen zu gestalten. Sie hatte sich deshalb auch vielfacher Auszeichnungen zu erfreuen: Kaiser Wilhelm ernannte sie zur Königl. Preussischen Kammersängerin und der Herzog von Meiningen verlieh ihr die goldene Medaille für Kunst am Bande. Seit 1871 ist sie mit dem ausgezeichneten Bassisten Franz Krolop verheiratet. (s. d. Nachtrag.)

Voght, Abbé P. F. **de,** Professor der Poetik am Seminar zu Mecheln, wurde in Aertselaer im Gebiete von Antwerpen am 30. Juli 1810 geboren. Seine

literarischen Studien machte er in Antwerpen, wo er auch Gelegenheit nahm sich musikalische Kenntnisse zu erwerben. Sehr eifrig betrieb er seine Studien betreffs der Traditionen des Gregorianischen Kirchengesanges; er hat den Hauptantheil an dem Werke, welches unter folgendem Titel erschien: »*Réponse aux observations du Journal historique de Liège sur le Graduel et le Vesperal*« (édition de Malines, 1848; signé Edmond Duval et P. F. de Voght; Malines, Hanicq, 1849, in 12°, 70 pag.). Voght war auch Mitarbeiter des in Brüssel bei Schott 1846—1847 erschienenen: »*Répertoire de musique religieuse*«. Die Worte aller Stücke, die Voght für diese Sammlung componirt hat, sind von ihm. Auch flämische Weihnachtsgesänge sind von ihm verfasst.

Vogl, Heinrich, k. bairischer Kammersänger, ist am 15. Januar 1845 geboren; als Sohn eines Schulhausmeisters hätte er wohl im Knabenalter schwerlich Gelegenheit gefunden zur Ausbildung seines, übrigens schon früh zum Durchbruch gelangten musikalischen Naturells, wenn nicht der Chorregent Johann Mailinger auf sein Talent aufmerksam geworden wäre und ihn unterrichtet, zugleich auch seine Aufnahme als Chorknabe und Organistengehülfe an der Auer Mariahilfkirche bewirkt hätte. Nach Beendigung dieser Lehrzeit, welche vom zehnten bis fünfzehnten Jahre dauerte, beschloss Vogl sich dem Lehrfache zu widmen und trat zu diesem Zwecke im Jahre 1860 in das Schullehrerseminar zu Freising, woselbst er in allen Fächern gründlichen Unterricht erhielt, namentlich in der Musik. Schon während der zwei Jahre seines Aufenthaltes in dieser Anstalt entwickelte sich seine Tenorstimme in so vielversprechender Weise, dass der Seminarpräfekt Kirnberger (ein Nachkomme des berühmten Theoretikers) den lebhaftesten Antheil an seinen musikalischen Bestrebungen nahm und u. a. eigene Litaneien und Responsorien für ihn schrieb.

Dennoch sollten noch Jahre vergehen bis zum eigentlichen Beginn von Vogl's Künstlerlaufbahn. Nach seinem Austritt aus dem Freisinger Seminar (October 1862) musste er zufrieden sein, eine Anstellung als Schulgehülfe in Ebersberg zu finden; in diesem Dorfe, ebenso wie in Lorenzenberg, wohin er im Januar 1865 als Schulverweser berufen war, mangelte es ihm selbstverständlich an jeder äusseren künstlerischen Anregung, und mit zunehmendem Bedürfniss nach einer solchen reifte in ihm der Entschluss, seine bisherige Thätigkeit aufzugeben und sich der Bühne zu widmen: noch im Juli des genannten Jahres begab er sich nach München, um sich einer Prüfung seitens des Intendanzrathes Schmitt zu unterwerfen; das Ergebniss derselben war sein sofortiges Engagement am k. Operntheater, an welchem er, nach vorhergegangenen ernsten Studien, im Gesange unter Franz Lachner und in der Mimik unter dem Regisseur Jenk, am 5. November 1865 als Max im »Freischütz« zum ersten Male und zwar gleich mit durchschlagendem Erfolge, vor die Oeffentlichkeit trat. Bei seiner genialen Begabung und seinem unermüdlichen Fleisse bedurfte Vogl nur weniger Jahre, um sich das ganze Tenor-Repertoire einer deutschen Opernbühne anzueignen. Im Ganzen ist er auf der Münchner Bühne, welcher er bis zur Gegenwart ohne Unterbrechung angehört hat, in circa hundert verschiedenen Rollen aufgetreten; darunter in allen Tenorrollen der Wagner'schen Opern, eine Vielseitigkeit, deren sich schwerlich ein anderer Sänger Deutschlands rühmen darf. Aber auch bezüglich der künstlerisch vollendeten Wiedergabe aller dieser Rollen braucht Vogl keinen Nebenbuhler zu fürchten. Besonders als Wagnersänger steht er unübertroffen da, wie er auch der erste war, der nach Schnorr's Tode die schwierigste aller von Wagner gestellten Aufgaben, die Partie des Tristan, zum ersten Mal in München (1869), dann in Weimar (1874) zu bewältigen unternahm — mit wie glänzendem Erfolge, dies bezeugte der uneingeschränkte Beifall der zahlreichen, bei beiden Gelegenheiten aus allen Theilen Deutschlands versammelten Freunde und Kenner des genannten Werkes. Dass Vogl neben seinen ausserordentlichen Leistungen auf dem Gebiete der Oper auch solche von gleichem Werthe als Concertsänger aufzuweisen hat, ist der beste Beweis für die Hoheit und von keiner Effektsucht getrübte Reinheit seines

künstlerischen Strebens. In diesem Punkte steht ihm ebenbürtig zur Seite seine Gattin:

Vogl, Therese, geb. Thoma, geboren am 12. November 1845 zu Tutzing am Starnbergersee. Ihren ersten Musikunterricht erhielt diese hochbegabte Sängerin von ihrem Vater Jakob Thoma, dem Schullehrer ihres Heimathdorfes; im Alter von vierzehn Jahren jedoch trat sie in das Münchener Conservatorium der Musik ein, woselbst sie vier Jahre lang den Unterricht Hauser's und Herger's genoss. Unter Leitung dieser Männer zur fertigen Künstlerin gereift, nahm sie 1864 ein Engagement an das Hoftheater in Carlsruhe an, vertauschte jedoch diese Stellung schon nach Jahresfrist mit einer ungleich vortheilhafteren am Hoftheater zu München, dessen Publikum sie schon bei ihrem ersten Auftreten (December 1865) mit offenen Armen aufnahm. Während der folgenden Jahre gelang es ihr, durch gewissenhaftes Studium und sichere ästhetische Erkenntniss immer höhere Stufen der Meisterschaft als Sängerin wie als Schauspielerin zu erreichen, so dass sie bald ein umfassendes Repertoire aller Fächer beherrschte. Die im Jahre 1868 erfolgte Verheiratung der Künstlerin mit Heinrich Vogl war nicht nur kein Hinderniss für ihre fernere Laufbahn, sondern vielmehr eine wesentliche Förderung derselben. Mit der gleichen Begeisterung wie ihr Gatte war Therese Vogl schon seit geraumer Zeit der von R. Wagner eingeschlagenen Kunstrichtung gefolgt; im Verein mit ihrem Gatten fand auch sie den Muth, die bis dahin als unüberwindlich betrachteten Schwierigkeiten der letzten Werke des Meisters nicht zu scheuen und Rollen wie die der Isolde und Brünhilde in ihr Reportoir aufzunehmen. Wie von ihrem Gatten ist auch von ihr zu sagen, dass mit der Grösse der Aufgaben die Kräfte in überraschender Weise wuchsen. Namentlich zählt Frau Vogl's Isolde zu denjenigen seltenen dramatisch-musikalischen Leistungen, welche sich dem Gedächtniss in unzerstörbarer Weise einprägen und für die das Wort des Dichters, dass »die Nachwelt dem Mimen keine Kränze flicht« seine Gültigkeit verliert.

Zur Vervollständigung der Charakteristik des Künstlerpaares sei noch erwähnt, dass beider Privatleben einen scharfen Gegensatz zu ihrer öffentlichen Wirksamkeit bildet. Die glänzenden Erfolge, welche ihnen das Münchener Publikum jahraus jahrein bereitet, wie der Beifall, den sie auf ihren wiederholten Gastspielreisen in den Musikhauptstädten Deutschlands ernten, scheinen bei ihnen ganz und gar ohne jene Störung des inneren Gleichgewichtes vorüberzugehen, welche sich bei so manchen in der Oeffentlichkeit gefeierten Erscheinungen bemerkbar macht. Die beiden gemeinsame Liebe zur Natur und zum Landleben mag diese Erscheinung theilweise erklären; eine einfache Villa in Tutzing bietet ihnen zur Befriedigung dieser Passion reiche Gelegenheit und dient ihnen zur Erholung, so oft nur immer die künstlerischen Pflichten es erlauben. Hier waltet Frau Vogl, umgeben von den Erinnerungen ihrer Kindheit, in aller Stille der häuslichen Pflichten, während ihr Gatte als Landwirth, namentlich mit Bienenzucht, als gewandter Reiter oder, wenn günstiger Segelwind, als erfahrener Steuermann seine Mussestunden verbringt — bis beide von neuem durch die weltbedeutenden Bretter in Anspruch genommen werden.

Vogl, Johann Michael, ausgezeichneter Sänger, wirkte als solcher vom Jahre 1794 bis 1822 an der kaiserl. Hofoper in Wien und ist mit dem Namen Franz Schubert für immer verknüpft, als einer der ersten, der voll hoher Begeisterung dessen Lieder durch seinen trefflichen Vortrag bekannt machte. Er ist am 10. August 1768 in Stadt Steyr geboren als der Sohn eines Schiffmeisters, verwaiste jedoch frühzeitig und wurde im Hause eines Oheims erzogen. Als fünfjähriger Knabe erregte er bereits durch seine klare Stimme und reine Intonation die Aufmerksamkeit des *regens chori* der dortigen Pfarrkirche, welcher ihm denn auch gründlichen Musikunterricht ertheilte, so dass Vogl, acht Jahre alt, bereits besoldeter Sopransänger wurde. Dabei vernachlässigte er indess die anderen Studien nicht; der Trieb zum Lernen und Streben, der Vogl sein ganzes Leben hindurch begleitete, erwachte schon früh in ihm; er betrieb in der

Lehranstalt zu Kremsmünster die wissenschaftlichen, namentlich die philosophischen Studien mit Auszeichnung. In dieser Anstalt fand zuweilen die Aufführung kleiner Schau- und Singspiele statt, bei welchen Vogl und sein Landsmann Franz Süssmayer, der spätere Famulus Mozart's, die Haupt-Mitwirkenden waren, und sich denn auch des Beifalls der zu diesen Productionen herbeiströmenden Bewohner der Umgegend in vollem Maasse erfreuten. Beide fassten auch gemeinsam den Entschluss nach Wien zu wandern, wo dann Vogl die juridischen Studien absolvirte und sodann in die amtliche Praxis eintrat. Als aber Süssmayer Kapellmeister am Hoftheater geworden war, erhielt er auf dessen Veranlassung einen Ruf als Sänger an dasselbe, dem er unverzüglich folgte. Am 1. Mai 1794 trat er in den Künstlerkreis dieser Bühne, der er 28 Jahre hindurch angehörte.

Vogl besass eine angenehme Baritonstimme und verfolgte mit bewusster Consequenz den Weg der dramatischen Gesangskunst. Mit einem feinen Gefühl für den Rhythmus der Verse begabt, war er des recitirenden Vortrags vollständig mächtig und zugleich auch für seinen Beruf durch theoretische Studien hinlänglich mit den Gesetzen der Harmonie vertraut. Trotzdem wurde ihm von mancher Seite dasjenige was man im strengsten Sinne des Wortes Gesangsmethode nennt nicht zuerkannt; insbesondere warf man ihm vor, dass er den gebundenen Gesang der Arie zu sehr vernachlässige, und stellte ihm in dieser Beziehung den Sänger Wild entgegen, während man Vogl's geistige Ueberlegenheit ohne Weiteres zugab. Auf der Bühne imponirte er durch seine Gestalt, wie durch ein ausdrucksvolles Mienenspiel und durch edlen Anstand, obwohl man auch an seinem Geberdenspiel manches auszusetzen fand. Vogl war überhaupt keine gewöhnliche Persönlichkeit, und erfreute sich einer grösstentheils selbst erworbenen Bildung, wie sie bei Theatersängern nur selten vorkommt. Die klösterliche Erziehung war auf seinen Charakter nicht ohne Einfluss geblieben und hatte dazu gedient, in ihm eine gewisse Beschaulichkeit zu nähren, die mit seinem Stand und seinen Verhältnissen in sonderbarstem Contraste stand. Lektüre und Studium standen mit dieser Lebensrichtung in innigem Zusammenhang. Sein Lieblingsschriftsteller war Goethe, auch liebte er die Griechen und copirte ein Werk Epiktets in vier Sprachen. Als seine besten Bühnenleistungen galten: Orest (»Ifigenie«), Graf Almaviva (»Figaro«), Cheron (Cherubini's »Medea«), Jakob (in der »Schweizerfamilie«) und auch in »Joseph und seine Brüder«, von welchen namentlich die beiden letzten auf den Knaben Schubert bedeutenden Eindruck machten. Vogl's letzte Rolle war angeblich der Kastellan in Gretry's »Blaubart«, der im Jahre 1821 in Scene gesetzt wurde. In diesem Jahre ging das Operntheater in Barbaja's Pacht über und zu Ende des nächsten trat der Opernsänger Vogl in Pension. Seine schon ruhmvoll begonnene Künstlerlaufbahn als Liedersänger führte er noch eine Reihe Jahre hindurch fort. Auf dieser bahnte er auch dem jungen Schubert den Weg seines unvergänglichen Ruhmes durch den ausgezeichneten Vortrag von dessen Liedern. Vogl, und gleichzeitig der, durch ebenfalls meisterlichen Liedervortrag sich auszeichnende Freiherr von Schönstein, waren die ersten, welche die Schubert'schen Lieder in der Kunstwelt und in musikliebenden Familien bekannt machten.

Carl Freiherr von Schönstein ist am 27. Juni 1796 in Ofen geboren, betrat 1813 die Beamten-Carrière bei der ungarischen Statthalterei und trat 1856 als k. k. Kämmerer und Ministerialrath in Pension. Er lebt in Wien. Als damals nächst Vogl unstreitig der ausgezeichnetste Sänger Schubert'scher Lieder, machte er diese in den Salons der höheren Gesellschaftskreise, in denen er heimisch war, bekannt und beliebt, und hatte, wie Vogl, einen bestimmten Kreis von Gesängen, z. B. »Ständchen«, »Der zürnenden Diana«, die ihm gewidmeten »Müllerlieder« u. ähnl. Liszt, der ihn 1838 hörte, schrieb an Lambert Massart in die »*Gazette musicale*«, dass dieser Sänger in seinem Vortrage die Meisterschaft eines grossen Künstlers mit dem schlichten Gefühlsausdruck

des Liebhabers vereinige und dass er oft von dessen Vortrag der Schubert'schen Lieder bis zu Thränen ergriffen worden sei. In einer Academie im Kärnthnerthor-Theater in Wien, am 7. März 1821, sang Vogl zum ersten Mal den »Erlkönig« öffentlich. Die »Winterreise«, »Der Zwerg«, überhaupt die mehr dramatisch angelegten Gesänge Schubert's waren die von Vogl mit besonderer Vorliebe gesungenen. Vogl hatte anfangs, als er von den Freunden Schubert's aufgefordert wurde, sich mit den Liedercompositionen desselben bekannt zu machen, sich spröde und misstrauisch gegen das sogenannte »Genie« verhalten. Auch als er dann mit Schubert zusammentraf und einige Lieder (»Das Augenlied«, »Ganymed« und »Des Schäfers Klagelied« waren die ersten) kennen lernte, die er mit halber Stimme durchsang, verhielt er sich noch ziemlich zurückhaltend. Später erst wurde er von dem Zauber der Schubert'schen Lieder bestrickt; in seinen Tagebuch-Notizen bezeichnet er sie als göttliche Eingebungen, als Hervorbringung musikalischer Clairvoyance. Er suchte von da an häufig Schubert in seiner Wohnung auf um mit ihm zu studiren. Schubert hinwiederum pflegte die meisten seiner Compositionen Vogl zur Durchsicht vorzulegen und von diesem ausnahmsweise »guten Rath« anzunehmen. Vogl hat in manchen Fällen jedoch, aus Rechthaberei oder um Effekte zu erzielen, die Gefügigkeit des dankbaren Componisten mehr als wünschenswerth in Anspruch genommen, indem er auch Transponirungen und allerlei ungerechtfertigte Aenderungen (wie sich dies auch noch andere Sänger erlaubt haben) in den Liedern Schubert's vorgenommen, von denen einige in den Stich übergegangen sind. Dr. Standhartner und Spina in Wien besitzen Manuscripte Schubert'scher Lieder, die sogenannte Verbesserungen Vogl's enthalten, welche dem Original entschieden Abbruch thun. Nichtsdestoweniger hat das gegenseitige Verhältniss des producirenden und ausführenden Künstlers die herrlichsten Früchte getragen, und der Einfluss Vogl's im Ganzen ist nur als vortheilhaft für Schubert zu bezeichnen. Nicht allein dass dieser durch den Vortrag seiner Lieder immer neue Anregung empfing, sondern Vogl leitete auch seine Wahl auf gewisse Gedichte, die er ihm zunächst mit hinreissendem Vortrag vordeclamirte. Der Vortrag und die eigenthümliche Auffassung Schubert'scher Lieder von Vogl wird von Zeitgenossen als unübertroffen und für gewisse Lieder als mustergiltig hingestellt, eine Ansicht, die auch Schubert, wenigstens nach einer Seite hin, theilte. In einem Briefe an seinen Bruder Ferdinand schreibt er: »Die Art, wie Vogl singt und ich accompagnire, wie wir in einem solchen Augenblicke Eins zu sein scheinen, ist diesen Leuten etwas ganz Neues, Unerhörtes«.

In persönlichen Verkehr trat Vogl, der beinahe dreissig Jahre älter war, mit Schubert zuerst 1817. Im Jahre 1825 unternahmen beide gemeinschaftlich eine durch Kunst belebte und verschönte Reise durch Oberösterreich und das Salzburgische Ländchen. Noch nach Schubert's Tode setzte der bereits sechzigjährige Vogl seine Mission, die Schubert'sche Musik zur Kenntniss der Musikliebenden zu bringen, in Privatzirkeln fort, ja den »Erlkönig« trug er noch 1834 in einem öffentlichen Concert in Wien vor, wo seine Stimmmittel allerdings schon zu sehr geschwunden waren, als dass Routine den Mangel noch hätte ersetzen können. 1823 unternahm Vogl, der bereits alternde und von gichtischen Leiden geplagte, eine Reise nach Italien und blieb dort bis zum nächsten Frühjahr. Nach seiner Rückkehr meldete er seinen erstaunten Bekannten seine bevorstehende Vermählung mit Kunigunde Rosas, der Tochter des früheren Direktors am Belvedere in Wien, die in völliger Zurückgezogenheit erzogen worden war, und zu welcher Vogl schon längere Zeit in einem ethisch pädagogischen Verhältniss stand. Er war bei seiner Verheiratung 58 Jahre alt. Die letzten Jahre seines Lebens wurden ihm durch Krankheit, die ihn fortan ans Zimmer fesselte, stark verbittert. In schmerzfreien Stunden fand er noch Trost und Linderung in der gewohnten geistigen Beschäftigung. Er starb am Todestage Schubert's, zwölf Jahre später, am 19. November 1840.

Kurz vor seinem Tode hatten ihm seine und Schubert's Freunde einen Ehrenbecher mit des letzteren Bildniss überreicht, zur Erinnerung an jenen Geistesbund.

Vogler, Georg Joseph, Abt, Theoretiker, Componist und Orgelspieler, wurde zu Würzburg am 15. Juni 1749 geboren. Sein Vater lebte dort als Geigenmacher und liess, als er die musikalische Anlage des Sohnes bemerkte, denselben im Clavierspiel unterrichten. Ohne jede Anleitung übte dieser sich gleichzeitig auf verschiedenen anderen Instrumenten. Schulwissenschaftliche Ausbildung erhielt er in der Jesuitenschule zu Würzburg, später in Bamberg. 1771 kam er nach Mannheim, wo er die Erlaubniss erwirkte, für das Hoftheater die Musik zu einem Balette zu schreiben. Durch die Vermittelung seiner geistlichen Protektoren erhielt er auch vom Kurfürsten von der Pfalz, Carl Theodor, eine Pension bewilligt, um bei Pater Martini in Bologna den Contrapunkt zu studiren. Der berühmte Lehrer empfing ihn wohlwollend und begann den Unterricht, der jedoch schon nach einem sechswöchentlichen Versuche endete, da Vogler sich mit der langsamen und gründlichen Methode jenes Lehrers nicht befreunden konnte. Ausserdem beabsichtigte er auch, da er in den Orden eintreten wollte, noch einen Cursus der Theologie durchzumachen. Er ging deshalb nach Padua und setzte bei Valotti seine contrapunktischen Studien fort. Doch auch die Theorie dieses alten Herrn war nicht so völlig nach Vogler's Sinn, der schon anfing, sein eigenes System aufzubauen, so dass er auch hier von Ungeduld ergriffen wurde. Der alte Valotti, darüber erzürnt, brach nach ein paar Monaten mit den bezeichnenden Worten: »Was ich zu ergründen fünfzig Jahre gebraucht, wollen Sie in ein paar Monaten lernen!« den Unterricht, der nur fünf Monate gewährt hatte, ab. Vogler ging nun nach Rom und empfing daselbst die Weihen. Bald darauf wurde er auch zum päpstlichen Nuntius und Kämmerer des apostolischen Palastes befördert und trotz seiner Jugend und obwohl er noch nichts geleistet hatte, zum Ritter vom goldenen Sporen und zum Mitgliede der Akademie der Arkadier ernannt. In Mannheim, wohin er darauf zurückkehrte, wurde er alsbald zum Hofkaplan ernannt. Es lag jedoch in seiner Absicht, die Stelle eines zweiten Kapellmeisters zu erhalten, da er auf diese Weise am sichersten glaubte, der Nachfolger des ersten Kapellmeisters, des alten Holzbauer, werden zu können. Er schrieb deshalb ein *Miserere*, welches in der kurfürstlichen Kapelle zur Aufführung kam, aber nur geringen Eindruck machte. Auch Mozart, der es in Mannheim hörte, spricht sich sehr hart über dieses Werk aus und erzählt (W. A. Mozart, von Nissen, S. 328), dass als Vogler den schlechten Eindruck bemerkte, er den Kurfürsten aufsuchte und sich beklagte, dass, um ihm zu schaden, die Kapellmitglieder falsch gespielt hätten. Die Stelle erhielt er dennoch, aber wenn man der eben angeführten Quelle glauben darf, nicht ohne die Beihülfe einiger intriguirender Damen vom Hofe. 1779 folgte er dem Kurfürsten nach München und dort wurde seine Oper »Albert III. von Baiern« aufgeführt, jedoch ebenfalls ohne Erfolg. Einige Zeit darauf verliess Vogler München und seine Stellung, ohne dass der Grund hierfür bekannt geworden wäre. Schon in Mannheim hatte er eine Tonschule, in welcher nach einem von ihm aufgestellten System unterrichtet wurde, gegründet. Auch hielt er dort öffentliche Vorlesungen über Musik und übergab seine ersten Schriften der Oeffentlichkeit: 1) »Tonwissenschaft und Tonsetzkunst« (Mannheim, 1776, in 8°) und »Stimmbildungskunst« (ebenda 1776, in 8°). Ferner gab er eine Monatsschrift, die drei Jahrgänge erlebte, heraus: »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule«.

Von München aus unternahm Vogler eine Reise nach Paris, um dort eine komische Oper »Die Kirmes« zur Aufführung zu bringen, die aber vollständig durchfiel. Diese Reise dehnte er durch Spanien, Griechenland und den Orient aus und verfolgte hierbei den Zweck, den alten Choralgesang dieser Länder aufzufinden. Sein musikalisches System, welches zum Theil auf dem des Valotti

begründet ist, hatte er der Akademie zu London zur Approbation vorgelegt. Im Uebrigen wurden aber seine Schriften durchaus nicht ohne Widerspruch hingenommen. Hingegen waren seine Erfolge als Orgel- und Clavierspieler bedeutender und allgemeiner. Ferner machte das von ihm erdachte sogenannte Simplificationssystem allgemeines Aufsehen. Nach diesem System liess er auch eine transportable Orgel, welche er Orchestrion nannte, weil auf derselben auch die verschiedenen Instrumente nachgeahmt wurden, bauen, und spielte dieses Instrument zuerst 1789 in Amsterdam auf einer Ausstellung. Diese Orgel wurde in damaligen Blättern folgendermassen beschrieben: Sie hatte 4 Claviere, 63 Tasten und 39 Pedale und war in Form eines Kastens, 9 Schuh hoch, 9 Schuh breit, 9 Schuh tief gebaut und hatte keine Prospectpfeifen. Pomphafte Lobeserhebungen dieses Instrumentes erfüllten die Journale und erweckten in anderen Blättern nicht allein lebhaften Widerspruch, sondern man sagte in denselben dem Abt geradezu, er habe diese Kritiken selbst verfasst. Dies veranlasste ihn denn, Holland zu verlassen und mit seinem Orchestrion zunächst nach London zu gehen. Hier brachte er sich als Orgelspieler zu sehr bedeutendem Ansehen und hatte in einem Concerte (Januar 1790), in welchem er sich auf seiner Orgel hören liess, eine Einnahme von zwölfhundert Pfund Sterling. Auch erhielt er den Auftrag, die Orgel des Pantheon nach seinem System umzubauen. Denselben Auftrag erhielt er auch in Copenhagen, anderen Städten Dänemarks und in Berlin bei seiner späteren Anwesenheit daselbst. Dieses sogenannte Simplificationssystem besteht in folgendem: Alle Mixturen, Cimbeln und anderes schwirrendes kleines Pfeifenwerk wird als unnöthig und der reinen Stimmung schädlich verworfen; zu den Ausfüllungsstimmen wählt man statt derselben z. B. in einem 8-Fuss-Werke das Gedakt 8 Fuss, wirft die sieben grössten Pfeifen davon heraus und setzt dann das neue folgende grosse *G* als die achte Pfeife auf die Taste *c*, so dass nun dies Gedakt die reine Quinte zum Principal 6, 8 Fuss ertönen lässt und rückt dann die übrigen Pfeifen dieses Gedakts dem obigen grossen *G* in der Reihe nach. Hierdurch entsteht ein vollständiges gedecktes Quintenregister, worauf man ein Gedakt 4 Fuss, oder ein anderes ähnliches Register dieses Gehalts nimmt, die vier grössten Pfeifen davon herauswirft und nun die folgende Pfeife *e* auf die Taste *c* setzt, so dass sie zur 4füssigen Octave eine grosse Terz ertönen lässt. Mit den übrigen Pfeifen dieses Registers verfährt er wie oben mit dem Quintenregister. Durch diese beiden neuen Quinten- und Terzenregister gewinnt er nun nicht nur die nöthigen Ausfüllungsstimmen, sondern es entsteht dadurch nach seiner Versicherung und Demonstration eine ganz neue Quantität des Fussmaasses des ganzen Werkes, indem nach der Theorie vom dritten Klange das vorher achtfüssige Werk nun als ein sechzehnfüssiges und ein vorher sechzehnfüssiges nun als ein zweiunddreissigfüssiges ertönt. Ausserdem verwirft er die Gesichtspfeifen, wodurch er die zur Regierung der zur Tastatur gehörigen Mechanik vereinfacht, da nun die Pfeifen in der nämlichen Ordnung wie die Tasten auf dem Claviere aufeinander folgen können u. s. w.

Im August desselben Jahres kehrte er nach Deutschland zurück, wo er seinen Ruf als Orgelspieler ebenfalls noch erweiterte. 1800 hielt er sich in Berlin auf und gab auch hier drei Orgelconcerte; das erste in der Garnisonkirche, das zweite und dritte in der Marienkirche, in welcher er zuvor die Orgel nach seinem System umgestaltet hatte. Das letzte Concert fand am 22. Decbr. 1800 statt (es findet sich darüber ein ausführlicher Bericht in der »Leipziger musikal. Zeitung«, Jahrgang III S. 191) und schloss mit seinem *Miserere*. Man war für den Augenblick so von der Vorzüglichkeit seiner Verbesserungen überzeugt, dass er auch vom König den Auftrag erhielt, in Neu-Ruppin eine neue grosse Orgel nach seinem System zu erbauen. Schon 1786, als er von seinen grossen Reisen zurückgekehrt war, trat er mit dem Titel »Hofkapellmeister« in den Dienst des Königs von Schweden. Dort hatte er neben dem Zwecke, eine Tonschule gleich der Mannheimer zu errichten, die

Verpflichtung eines zehnjährigen Aufenthalts in Stockholm übernommen, die ihm aber während dieser Zeit die vielfältigsten Reisen gestattete. Die Schule kam so in Aufnahme, dass 17 Instrumentalisten an derselben unterrichteten und Vogler auf Wunsch des Königs nach Ablauf der festgesetzten Frist den Aufenthalt noch verlängerte. Erst 1799 verliess er Schweden und erhielt eine jährliche Pension von 500 Schwedischen Thalern.

Seine Compositionsthätigkeit hatte aber während dieser Zeit auch nicht geruht. Schon in Mannheim war 1791 Vogler wieder als Componist hervorgetreten. Die Oper »Castor und Pollux«, die mehreres Ansprechende enthielt, gelangte aufs dortige Theater und wurde 1805 bei Gelegenheit der Vermählung der Bairischen Prinzessin mit Eugen de Beauharnais auch in München aufgeführt. Im März 1792, drei Tage vor der Ermordung Gustav IV., gelangte die grosse Oper »Gustav Adolph« zur Aufführung. »Hermann von Unna«, Drama mit Chören, einer Ouverture, Romanze und Tanzweisen, das Werk, welches als sein bestes bezeichnet wird, componirte er zuerst nach schwedischen Worten, und in einer dänischen Uebersetzung gelangte es dann in Kopenhagen zur Aufführung. Hiervon erschien ein Clavierauszug in Kopenhagen bei Soennischen. Auch in Berlin 1801 in einer deutschen Uebersetzung erschien dieses Drama auf der Scene und ein Clavierauszug in Leipzig bei Breitkopf & Härtel. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in Prag, während dessen er an der Universität Vorlesungen hielt, beschloss er seine Thätigkeit als Operncomponist mit der Oper »Samori«, einem schwachen Werke, welches er für Wien geschrieben und welches dort 1804 aufgeführt wurde. 1794 liess er sich wieder mit Beifall als Orgelspieler hören in Paris, in München und in den Rheinischen Städten. 1807 erhielt er eine Einladung nach Darmstadt und gefiel so, dass der Grossherzog ihm den Antrag machte, die Leitung des Hoforchesters zu übernehmen. Da man diese Stelle mit einem Gehalte von 3000 Gulden, freie Wohnung und freien Tisch verbinden wollte, nahm sie Vogler an und erhielt hierauf noch den Titel »Geheimer Rath der geistlichen Angelegenheiten« und den Orden *pour le mérite* erster Klasse. Hier in Darmstadt errichtete er auch seine dritte und letzte Tonschule, und erwarb das eine unbestrittene Verdienst, zwei der bedeutendsten Componisten seiner Zeit gebildet zu haben, Carl Maria von Weber und Meyerbeer. Kapellmeister Gänsbacher gehörte auch zu dieser Darmstädter Schule, wogegen Winter, Organist Knecht und Ritter aus der Mannheimer Schule hervorgingen. 1812 erbat Vogler seinen Abschied und bereiste mit seinen Schülern einen Theil Deutschlands, kehrte 1813 nach Darmstadt zurück und schon im nächsten Jahre, am 6. Mai 1814, schied er aus dem Leben, erst 65 Jahre alt.

Vogler's Thätigkeit war nach alledem mehr geräuschvoll als wirklich nachhaltig segensreich für die gesammte Kunstentwickelung. Als Orgelspieler wurde er entschieden hochgeachtet, allein auch als solcher wirkte er mehr durch seine stark zur Charlatanerie neigenden Programme in dem Bestreben zu verblüffen, als durch seine Kunst zu imponiren. Für seine Orgelconcerte gab er ausführliche Programme aus und gab vor, auf der Orgel »Den Tod des Herzogs Leopold«, »Den Einsturz der Mauern von Jericho«, »Das jüngste Gericht« oder eine Seeschlacht darzustellen und den Kampf der Unglücklichen mit Wind und Wetter, das Heulen und Wehklagen oder Himmel und Hölle zu schildern, und es gelang ihm damit wiederholt, die Massen anzureizen. Weder sein Tonsystem noch seine Compositionen haben ihn überdauert, sie haben kaum noch historische Bedeutung. Von der seltsamen Verblendung, in der er sich in Bezug auf das Harmoniesystem befand, geben namentlich seine sogenannten Verbesserungen Bach'scher Choräle Zeugniss, die der unbefangendste Blick als Verballhornisirungen erkennt.

Ausser den bereits angeführten Opern schrieb Vogler: »Der Kaufmann von Smyrna«; »Ino«; »Lampredo«, Melodrama; »*Eglé*«, französische Oper, in

Stockholm 1787 aufgeführt; »*Le Patriotisme*«, grosse Oper, für die französische *Academie de musique* geschrieben, jedoch nicht aufgeführt; die Chöre zur »*Athalia*« (französisch, in Stockholm aufgeführt). Kirchenmusik: »*Paradigma modorum ecclesiasticorum*«. »*Ecce panis angelorum*« (Chor). »Deutsche Messe für vier Stimmen mit Orgel«. »*Suscepit Israel*«, Motette. »Vierstimmige Fuge über Themen aus dem *Stabat mater* von Pergolese«. »*Psalmus Miserere decantandus a quatuor vocibus cum organo et basis. S. D. Pio II pontifici compositus*« (das in Mannheim aufgeführte *Miserere*, welches auch Mozart sehr absprechend beurtheilte). »*Vesperae chorales 4 vocum cum organo*« (Speier, Bosler). »*Ave maris stella, Crudelis Herodes*« für zwei Chöre mit Orgel (Offenbach, André). »David's Busspsalmen nach Mendelssohn's Uebersetzung« (München, Falter). »*Missa solemnis*« für vier Stimmen, Orchester und Orgel (Offenbach, André). »*Missa de Quadragesima*«, vier Stimmen mit Orchester und Orgel (Offenbach, André). »*Missa pastoritia*«, vier Stimmen, Orchester und Orgel (ibid.). »*Missa pro defunctis*«, vier Stimmen und Orchester (ebend.). »*Veni sancte Spiritus*«, vier Stimmen und Orchester (ebend.). »*Hymnes latines*«, vier Stimmen (ibid.). »*Hymni sex 4 vocibus cantandi comitant si placet organo sive clavicembalo*« (Leipzig, Hoffmeister). »Zwölf Hymnen für vier Stimmen ohne Begleitung«, 1. Folge (München, Sidler); 2., 3., 4., 5. Folge, jede sechs Hymnen enthaltend. »Deutsche Messe«, vier Stimmen und Orchester (ibid.). »*Miserere*«, vier Stimmen und Orchester (Offenbach, André). »*Te Deum*«, vier Stimmen und Orchester (ibid.). »*Motettum pro adventu, Rorate Coeli*«, vier Stimmen ohne Begleitung (Mainz, Schott). »*Motette postquam impleti sunt*«, vier Stimmen, Orchester (Offenbach, André). »Zwei *Salve Regina, Ave Regina, Alma Redemptoris, Laudate* für Sopran mit Orgel und Orchester« (ibid.). »73. Psalm« (München, Falter). Instrumentalmusik: »Sinfonie für grosses Orchester« (Offenbach, André). »Ouverture mit türkischer Musik« (ibid.). »Clavierconcert« (Paris, Boyer). »Nocturne für Clavier, zwei Violinen, Alt und Bass« (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »*Quatuor concertant* für Clavier, Violine, Alt und Bass« (Amsterdam, Schmidt). »*Polymelos* oder musikalische Charaktere der verschiedenen Nationen für Clavier, zwei Violinen, Alt und Bass« (Speier, Bossler). Ebenda mehrere Sonaten für Clavier. »Trios, Divertissements u. s. w.« (Paris, Boyer). »32 Orgelpräludien, 112 kleine Präludien für Orgel oder Clavier« (München, Falter). »Zwölf Choräle von J. S. Bach für die Orgel variirt«.

»Tonwissenschaft und Tonsetzkunst« (Mannheim, 1776, in 8°, 206 S. einschliesslich eines Heftes in Folio von 30 Platten). »Stimmbildungskunst« (Mannheim, 1776, in 8°, acht S. mit vier S. Beispielen). Dasselbe erweitert wieder aufgenommen in dem folgenden Werke: »Churpfälzische Tonschule« (ibid. 1778, in 8°, 96 S.). Alle drei vorgenannten Werke erschienen vereinigt unter dem Titel: »Mannheimer Tonschule« (Offenbach, André). »Betrachtungen der Mannheimer Tonschule«, in 8° (Speier, Lossler). »*Inledning til Harmonicus höinnedom*« (ein Auszug aus obigen Werken, soweit sie denselben Gegenstand betreffen, in schwedischer Sprache; Stockholm, 1795, in 8°, mit Platten). »Clavier- und Generalbassschule« in schwedischer Sprache (Stockholm, 1797, in 4°). »Schule des Organisten«, mit 90 schwedischen Chorälen, in schwedischer Sprache (Stockholm, 1797). »Choral-System« (Kopenhagen, 1800, in 8°, 105 S., mit 25 S. Exempel in 4° obl.). »Data zur Akustik«, Abhandlung, gelesen in der Gesellschaft der Naturforscher zu Berlin, 15. December 1800. (Abgedruckt in »Leipz. mus. Zeitung« t. III S. 517, 533, 549, 561 und Offenbach, André, 38 S. in 8). »Handbuch zur Harmonielehre und für den Generalbass nach den Grundsätzen der Mannheimer Tonschule« (Prag, Barth, 1802, in 8°, 142 S. und ein Folioheft mit Beispielen). »Ueber die harmonische Akustik« (München, Leutner, und Offenbach, André, 1807, in 4°, 28 S.). »Gründliche Anleitung zum Clavierstimmen für die, welche ein gutes Gehör haben« (Stuttgart, Burglen, 1807, in 8°, und Wien, Steiner). »Deutsche Kirchenmusik, vierstimmig mit Orgel, wie sie vor dreissig Jahren üblich, verglichen mit der heutigen, mit Instru-

mentalbegleitung« (München, 1807, in 8°). »System für den Fugenbau« (Offenbach, André, in 8°, 75 S. mit 35 S. Beispielen), nach dem Tode Vogler's gedruckt). »Ueber Choral und Kirchengesänge. Ein Beitrag zur Geschichte der Tonkunst im 19. Jahrhundert« (München, 1814, in 8°). »Aesthetisch-kritische Zergliederung des wesentlich vierstimmigen Singesatzes des von Herrn Musikdir. Knecht in Musik gesetzten ersten Psalms« (in der »Musikalischen Correspondenz«, 1792, S. 155 und 314). »Verbesserung der Forkel'schen Veränderungen« (Frankfurt a. M., 1793, Text in 8° nebst Notentafeln in Fol. gestochen). »Erklärung der Buchstaben, die im Grundriss der nach dem Voglerischen Simplifications-System neu zu erbauenden St. Peters-Orgel in München vorkommen« (München, 1806). Auch zerstreute Aufsätze von Vogler finden sich in verschiedenen Blättern: im »Wetzlarischen Concertanzeiger« 1779—80; in No. 2 der »Musikalischen Correspondenz von Speier«, 14. Juli 1790 (Vogler's theoretisches System betreffend); im »Journal von und für Deutschland«, 1792, No. 2, S. 103—190 (Norwegische Musik betreffend). — Ueber den Abt Vogler selbst finden sich Nachrichten von Schubart und von Christmann in der »Musikalischen Correspondenz von Speier«, Jahrgang 1790 No. 15 und 16.

Vogler, Johann Caspar, geboren zu Haussen in Thüringen im Mai 1698, war ein trefflicher Organist, gebildet vom grössten Meister, Johann Sebastian Bach, der ihn selbst als seinen besten Schüler bezeichnete. 1715 übernahm er das Amt eines Organisten in Stadtilm in Thüringen und 1721 wurde er in der Eigenschaft als Hoforganist nach Weimar berufen. Als man ihm 1735 ein vortheilhaftes Anerbieten von Hannover aus zugehen liess, ernannte ihn der Grossherzog von Weimar, um ihn an diese Stadt zu fesseln, zum Bürgermeister derselben. Vogler übernahm dieses Amt, welches er bis zu seinem Tode, der 1763 erfolgte, verwaltete. Man kennt von ihm nur zwei Fantasien über Choralmelodien, veröffentlicht unter dem Titel: »Vermischte musikalische Choral-Gedanken« (Weimar, 1737).

Vogt, Gustav, ausgezeichneter Hoboenbläser, Hof- und Kammervirtuos, wurde in Strassburg am 18. März 1781 geboren, kam aber mit seinen Eltern früh nach Paris und wurde dem dortigen Conservatorium übergeben, wo er als Schüler Salentin's auf der Hoboe ausnehmend schnelle Fortschritte machte und schon im nächsten Jahre den ersten Preis für dies Instrument erhielt. Nachdem er noch einen Cursus in der Harmonielehre durchgemacht hatte, verliess er das Conservatorium und wirkte erst als zweiter, dann als erster Hoboenbläser am *Théâtre Ambique Comique — Théâtre des Victoires nationales* und folgte dann Napoleon bei dem Musikchor der kaiserl. Garden in den Feldzug. Nach Paris zurückgekehrt, trat er ins Orchester des *Théâtre Feydeau* und wurde 1814 der Nachfolger seines früheren Lehrers Salentin an der grossen Oper, welche Stelle er bis 1834 bekleidete. Während dieser Zeit war er mehrmals zur Saison in London. Am Pariser Conservatorium 1808 zum Professor ernannt, bildeten sich unter seiner Leitung alle bedeutenden französischen Hoboenbläser jener Periode, wie Brod, Vinit, Verroust, Barré, Lavigne, de la Barre u. a. 1829 erhielt Vogt den Orden der Ehrenlegion und 1844 trat er ganz in den Ruhestand. Seine Compositionen sind ausser Variationen von Opernmelodien, einigen Märschen für Harmoniemusik, Nocturnes u. s. w. »*Concertos pour hautbois et orchestre*« No. 1 und No. 2 (Paris, Pleyel). »*Troisième concertos pour hautbois et orchestre*« (Paris, Janet). »*Solo pour cor anglais et orchestre*« (Paris, Richault). »*Air varié pour hautbois et orchestre ou piano*« (ibid.) »*Concerto pour hautbois et orchestre ou piano*« (ibid.). »*Duo pour deux hauthois et orchestre ou piano*« (ibid.). »*Melodie anglaise pour le hautbois et l'orchestre*« (ibid.).

Vogt, Johann (Jean), ist 1823 am 17. Januar in Gross-Tinz bei Liegnitz geboren. Sein Vater, ein Müller, hatte ihn zu seinem Nachfolger in der Mühle ausersehen, was dem Knaben indess durchaus nicht behagte. Dieser besuchte

fleissig die Schule und da der Cantor seine ausgezeichneten Anlagen für Musik bald erkannte, so unterrichtete er ihn auch im Clavier- und Orgelspiel und wusste es zu veranlassen, dass Johann für den Lehrerberuf erzogen wurde. Dieser bezog zu diesem Behufe das Seminar zu Bunzlau, aber hier nahm ihn die edle Musica so gefangen, dass er sich entschloss sich ihr ganz zu widmen. Nachdem er noch seiner Militärpflicht genügt hatte, ging er nach Berlin (1845), um unter Bach und Grell ernsteren contrapunktischen Studien sich zu unterziehen und nahm dann seinen Wohnsitz in Breslau, wo er noch zwei Jahre hindurch den Unterricht von Hesse und Seidel genoss. 1850 ging er nach Petersburg und gewann hier, durch Adolph Henselt warm empfohlen, bald einen ausgezeichneten Wirkungskreis als Pianofortelehrer. Schon nach fünf Jahren hatte er sich so viel erworben, um grosse Reisen unternehmen zu können. Die erste, 1855 unternommene, dehnte er auf ganz Deutschland und auf England und Frankreich aus; bei der zweiten, 1857, verweilte er längere Zeit in Leipzig, Wien, Berlin, Breslau, Weimar u. s. w., um sich als Componist bekannt zu machen. Dies erreichte er namentlich durch sein Oratorium »Lazarus«, das in Liegnitz 1858 zuerst aufgeführt wurde und seitdem noch zahlreiche Aufführungen erlebte, überall mit dem grössten Erfolg. 1861 liess er sich in Dresden nieder, ging 1865 nach Berlin als Lehrer an das Conservatorium und siedelte 1871 nach New-York über; auf der Reise dahin hatte er das Unglück den Arm zu brechen, glücklicher Weise hatte dieser Unfall keine nachhaltigeren schlimmen Folgen. Seit 1873 lebt Vogt wieder in Berlin als einer der geschätztesten Clavierlehrer. Seine Compositionen haben noch nicht die weitere Verbreitung und den Beifall gefunden, den sie entschieden verdienen. Ausser dem erwähnten Oratorium: »Die Auferweckung des Lazarus«, schrieb er mehrere Werke für Kammermusik, Quartette und Trios, die allseitiger Beachtung werth sind; ganz besonders aber verdienen seine instruktiven Clavierwerke weiteste Verbreitung als vortreffliche Unterrichtswerke. 1862 wurde Vogt zum königlichen Musikdirektor ernannt.

Vogt, Johann, Cantor zu Staden, wo er Mitte des 18. Jahrhunderts geboren wurde, fungirte später als Pastor zu Hornburg und verfasste: »Historische Untersuchung, wer doch des alten und bekannten Liedes: Allein Gott in der Höh' sey Ehr etc. eigentlicher Autor sei« (Stade, 1723, 2 Bogen in 4°).

Vogt, Moritz Johann, Cisterciensermönch zu Prag, wurde am 30. Juni 1669 zu Königshof in Böhmen geboren; erhielt im Stifte Plass in Böhmen den ersten Unterricht und kam dann nach Prag, wo er Philosophie studirte und dann 1692 in den Orden eintrat. Sein ganzes Leben verbrachte er mit ernsten Studien der Geographie, Geschichte und Musik. Eine Karte von Böhmen, die er anfertigte, war lange Zeit geschätzt. Auf dem Gebiete der Musik hat er sich durch folgendes Buch verewigt: »*Conclave thesauri magnae artis musicae, in quo tractatur praecipue de compositione pura musicae theoria, anatomia sonori, musica enharmonica, chromatica, diatonica, mixta nova et antiqua; terminorum musicorum, nomenclatura, musica authenta, plagali, chorali, figurali, musicae historia antiquitate, novitate laude et vituperio; Symphonia, cacophonia psychophonia, proprietate, tropo stylo, modo, affectu et defectu, etc.*« (Vetero-Pragae, An. 1719, Fol., 223 S.).

Voigt, Carl, Direktor des Cäcilienvereins zu Hamburg, ist daselbst am 8. März 1808 geboren und wurde von J. J. Behrens, J. H. Clasing, J. W. Grund und dann 1831 von dem damals in Kassel lebenden berühmten Theoretiker M. Hauptmann in der Musik unterrichtet. Später ging Voigt nach Frankfurt a. M., wo er unter Schelble, dem damaligen Dirigenten des Cäcilienvereins, weitere Studien machte, durch welche ihm namentlich das Wesen des Chorgesanges und die Bedeutung der berühmten Meister desselben erschlossen wurde. Bei der 1836 erfolgenden Erkrankung Schelble's übernahm Voigt die Vertretung desselben. Als Schelble starb hatten Mendelssohn, Ferdinand Hiller und Ferd. Ries die Leitung des Vereins nach einander provisorisch inne und erst

nach dem Tode des letzteren übernahm Voigt am 13. Januar 1838 das Direktoramt, das er indess schon 1840 wieder abgab, worauf er nach seiner Vaterstadt Hamburg übersiedelte, um dort einen Gesangverein zu stiften, aus dem der von ihm jetzt geleitete Cäcilienverein hervorging, welcher sich namentlich die sorgsamste Pflege des *a Capella*-Gesanges zum Hauptziel setzte.

Voigt, Carl Louis, Sohn des Organisten Johann G. Herrmann Voigt, ist in Zeitz 1791 geboren und folgte 1811 seinem Vater in dessen Stelle als Violoncellist beim Orchester der Concerte und des Theaters. Er erhielt im Cellospiel von Dotzauer Unterricht und liess sich in Concerten auf diesem Instrument mit Beifall hören. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Potpourri* für Violoncell mit Begleitung von Violine, Alto, Violoncell und Contrabass«, op. 5 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »*Caprice, idem*«, op. 6. »Scène mit zwei Violinen, Alto, Violoncello und Contrabass«, op. 13 (Bonn, Simrock) u. a.

Voigt, a St. Germano Audactus, Priester, geboren zu Oberlautendorf in Böhmen am 14. Mai 1733, studirte in Prag und war später als Professor der Geschichte in Wien, später in Prag angestellt, wo er am 18. Octbr. 1787 starb. Zu seinen Arbeiten gehört die Dissertation: »Von dem Alterthume und dem Gebrauche des Kirchengesanges in Böhmen« (Prag, 1775, in 8°). Ferner schrieb er das Buch: »*Effigies virorum eruditorum atque artificum Bohemiae et Morawiae una cum brevi vitae operumque ipsorum enarratione*« (Prag, 1773 bis 1782, vier Bände in 8°). Hierin sind Nachrichten und Lebensbeschreibungen böhmischer und mährischer Gelehrten enthalten, so auch von den Tonkünstlern Gassmann, Diwisch, Misliweczek, Tuma u. a. nebst deren Bildnissen.

Voigt, Johann Carl, Organist zu Waldenburg um die Mitte des 18. Jahrhunderts, gab heraus: »Gespräch von der Musik zwischen einem Organisten und Adjuvanten u. s. w.« (Erfurt, J. Dav. Jungnickel, 1742, in 4°, 140 S., mit einer Vorrede von Mitzler).

Voigt, Johann Georg Herrmann, Organist an der Thomaskirche zu Leipzig, ist zu Osterwiek am 14. Mai 1769 geboren und war Sohn des dortigen Stadtmusikus C. C. Voigt. Ausser von diesem erhielt V. seine musikalische Bildung von seinem Grossvater, dem Organisten Rose in Quedlinburg. 1788 kam er nach Leipzig und wurde zuerst für die grossen Concerte als Violinist, auch Hoboist, angestellt, dann erhielt er 1790 eine Anstellung als Organist in Zeitz, kehrte aber 1801 nach Leipzig zurück, und wirkte dort als Organist erst an St. Peter und dann an St. Thomas bis zu seinem Tode, 24. Febr. 1811. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »Zwölf Menuetts für Orchester« (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Drei Quartette für zwei Violinen, Alt und Bass«, op. 1 (Offenbach, André). Drei idem, op. 20, Heft 1 und 2 (Leipzig, Hoffmeister). Ein Quartett, op. 21 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Grosses Trio für Violine, Alt und Violoncello«, op. 18 (Leipzig, Peters). »Concerto für Alt und Orchester«, op. 11 (Offenbach, André). »Polonaise für Violoncello und Orchester«, op. 14 (ibid.). »Sechs Scherzo für Clavier, für vier Hände«, op. 22 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Drei Sonaten für Clavier« (Leipzig, Peters).

Vojaceck, Ignaz, geboren am 4. December 1825 zu Zlin in Mähren, besuchte in den Jahren von 1838—1845 das Gymnasium in Brünn und hier schon zeigte sich seine reiche Begabung für Musik, so dass er in den letzten zwei Jahren seiner Studienzeit als Direktor die Musikübungen leitete und zugleich den Organistendienst an der Kirche der Barmherzigen Brüder versah. 1845 ging er nach Wien um Philosophie zu studiren; allein schon im folgenden Jahre übernahm er die Stelle eines Musiklehrers bei der Gräfin Bethlen in Siebenbürgen. Die Revolution von 1848 vertrieb ihn hier und brachte ihn zugleich um die Frucht seines Fleisses; das Haus der Gräfin wurde von den Aufständischen geplündert und dabei wurden auch sämmtliche Compositionen Vojaceck's vernichtet. V. kehrte nach Brünn zurück und blieb hier bis er nach Brest-Litowk in Russland als Musiklehrer engagirt wurde. Kurze Zeit darauf wurde er Musikmeister beim 1. Preobanskischen Leib-Garde-Infanterie-

Regiment und ging dann als zweiter Kapellmeister des kaiserlichen Theaters und Professor der Instrumentation an das Conservatorium nach Petersburg.

Voix de tête, s. voce de testa.

Voix blanche (weisse Stimme), aus dem ital. *voce bianca* (s. d.) entlehnt, nennen die Franzosen das helle Klanggepräge *(timbre clair)* der Stimme zum Unterschiede von *voix sombrée* (s. d.). Jede Stimmgattung kann im Umfange der Bruststimme (wovon natürlich die tiefsten Töne ausgeschlossen sind) einen Klang erzeugen, der hell und durchdringend von Sängern angewendet wird, um leidenschaftliche Erregungen, wie Zorn, Hohn und Rache zu malen, die sich in greller Beleuchtung vom übrigen Bilde abheben sollen. Auch das Naive, Unschuldige, Kindliche findet im hellen Klange seinen richtigen Ausdruck; man denke an Taubert's »Kinderlieder«. Ueberhaupt muss es dem Sänger möglich sein, durch Veränderung der Klangfarbe seinem Vortrage charakteristische Abwechselung zu geben, indem er bald vom hellen, bald vom dunklen Klanggepräge Gebrauch macht. Der »Erlkönig« von Schubert oder Löwe, durch einen Sänger vorgetragen (man hat auch versucht die Rollen an mehrere Personen zu vertheilen), verlangt, dass der Sänger, der zugleich ein Deklamator sein muss, für jede darin auftretende Person, wie Vater, Kind, Erlkönig, ja selbst für den Erzähler einen anderen Klangcharakter in Bereitschaft habe. Hier ist die *voix blanche* sowohl, als auch die *voix sombrée* zu verwenden. Rich. Wagner, der so viel auf Charakteristik hält, hat in seinem Nibelungen-Drama in Alberich und Loge ein paar Partien geschaffen, die in der Stimme des Sängers das helle, fast grelle Klanggepräge erfordern, wobei aber Maass und Ziel zu halten ist, um nicht in die Karikatur zu verfallen. Abgesehen von diesem Zweck hat die Gesangschule recht, der *voix blanche* einen weiteren Werth beizulegen, denn erstens dient sie dazu, um von Natur dumpfe Stimmen gleichsam zu corrigiren, zweitens werden hohe Stimmgattungen wie Sopran und Tenor, wenn sie in tiefen Lagen singen müssen, gut thun, sich des hellen Klanges zu bedienen, um ihre Kehlen nicht durch Anstrengung rauh zu machen und doch Deutlichkeit der Aussprache und einige Intensität des Tones zu erzielen. Selbstverständlich kann dieses helle Klanggepräge nur dort zur Geltung gelangen, wo helle Vokale, wie *a*, *e*, *i*, auszusprechen sind, während man dem *o* und *u* nur erhöhte Deutlichkeit geben muss, ohne ihren an sich dumpfen Klangcharakter zu sehr hervorzuheben. Die Stellung des Mundes für die *voix blanche* ist flach, die Dimension von vor- nach rückwärts verkürzt, so dass Ton und Wort unmittelbar nach Aussen treten können. Auch gewisse Instrumente z. B. Flöte, Violine, Clarinette, Oboe nennt der Franzose: *des instruments à voix blanche.*

Voix mixte (gemischte Stimme), hat mehrerlei Bedeutung bei den Franzosen. Garcia sagt in seinem »*Traité complet de l'art du chant*« im Paragraph vom dunklen Klanggepräge der Stimme: »Die Luftsäule, sich senkrecht erhebend, prallt gegen die Gaumenwölbung, und der Ton erscheint rund, voll, etwas bedeckt, was die Franzosen *voix mixte* oder auch *voix sombrée* nennen«. Andere Gesanglehrer begreifen unter *voix mixte* jenen aus Brust- und Falsettstimme zusammengesetzten Klang, der über dem Brustregister entsteht und an seiner Grenze nach oben angelangt in den Falsettton übergeht (s. *voce di testa*). Wieder Andere, wie Audubert in seiner »*L'art du chant*« (Paris bei Brandus, 1876) sagen: »Die *voix mixte* hält die Mitte zwischen der *voix blanche* und *voix sombrée.* Sie ist also nicht eine Verschmelzung zwischen Brust- und Kopfstimme wie einige Autoren behauptet haben«. Ohne einer oder der anderen Meinung die Berechtigung abzusprechen, wollen wir hier noch die Erklärung Dr. Härtinger's beifügen. In seinem »Grundgesetz der Stimmbildung« heisst es im Abschnitt: Verfahren, den Stimmbruch zu vermeiden: »Der Ruck (Bruch), welcher beim Uebergang von Brust- zur Kopfstimme die Folge des Aufhörens der Wirkung des *musculus vocalis* und wenn es sich um ein und dieselbe Tonstufe handelt, des veränderten Grades der Spannung der Stimmbänder u. s. w.

ist, darf allerdings nicht vorhanden sein, muss daher durchaus vermieden werden; dies kann und darf aber, da alle Stimme nur im Kehlkopfe vermittelst der Stimmbänder erzeugt wird, ebenfalls nur in demselben geschehen, indem man durch entsprechende Uebung bei übrigens tadellosem sonstigem Verhalten den bis dahin unwillkürlichen Muskel zu einem willkürlichen zu machen und ihn nach und nach vollkommen beherrschen zu lernen sucht. Den Versuchen hiezu tritt helfend zur Seite die Compensation der Töne, nämlich die Thatsache, dass die gleiche Tonstufe erhalten werden kann bei grösserer Spannung und geringerem Luftdruck und umgekehrt. Indem man hiermit lavirt, indem man ferner den Ton so weit nachlässt, dass die Schwingungen eine immer geringere Breite gegen die Stimmritze, also von den Kehlkopfwänden gegen die Mitte des Kehlkopfraumes einnehmen, und indem man einen Umstand mitbenutzt, den die Physiologie ebenfalls in neuerer Zeit festgestellt hat, nämlich dass das Stimmband der einen Seite noch nach der Breite schwingen kann, wenn an dem der andern nur noch der Rand schwingt, d. h. indem die Möglichkeit und Fähigkeit besteht, auf einer Seite die Spannungsmuskel noch wirken, auf der andern aber ihre Thätigkeit schon einstellen, also zusammenfallen zu lassen, kann man demgemäss auf einem Bande noch Bruststimme, auf dem andern schon Kopfstimme erklingen lassen.

Dieses ganze Bestreben, ein vollständiges Manövriren mit der Luft und den Spannungsverhältnissen, darf aber das strengste Einhalten der Gesetze der Luftführung und Haltung des Ansatzrohres u. s. w., wie es beim richtigen Tonangeben im Allgemeinen als unerlässlich vorgeschrieben wurde, in keiner Weise und keinen Augenblick verletzen. Bei diesem Verfahren wird und muss also einen Augenblick lang Brust- und Kopfstimme zugleich, also eine Mischung von beiden — eine wirkliche »*voix mixte*« — ertönen. Dies ist aber, wie aus dem Gesagten hervorgeht, nicht ein eigenes Register, sondern nur ein Uebergangsmoment von der Kopf- in die Bruststimme und *vice versa* auf einer gewissen Entwickelungsstufe (auf einer gewissen Tonstärke), bis die Bruststimme oder beziehungsweise die Kopfstimme in ihrer vollen Bestimmtheit je nach der Athem- und Spannungsstärke eintritt«. Wir schliessen an die Worte des Vorredners, dessen Competenz im Artikel Stimmbildung hervorgehoben ist, an und betonen, dass die *voix mixte* nichts Anderes sein kann, als das Produkt der *voce di testa* (s. d.), die in der *voix mixte* zur Erscheinung kommt. Indem der Sänger in das Bereich der Kopfstimme eintritt, sieht er sich genöthigt eine Klanggattung zu wählen, die das Helle, Gespannte des Brustregisters und das Dunkle und Weiche des Falsetts vermittelt. Um das zu bewerkstelligen muss er sich der *voix mixte* bedienen.

Voix sombrée (*timbre sombre*), das dunkle Klanggepräge der Stimme, als Gegensatz zur *voix blanche* (s. d.), hat bei den Franzosen seit Duprez grosse Beachtung gefunden. Diday und Pétrequin legten 1840 der Akademie der Wissenschaften eine Abhandlung über die Physiologie der *voix sombrée* vor. Garcia ging noch näher auf die Sache ein, und erklärt in seiner Gesangschule: »Das dunkele Klanggepräge verschafft dem Tone Stärke und Rundung. Nur mit Hülfe dieses Klangcharakters kann der Sänger seiner Stimme die möglichste Fülle geben. (Man bemerke wohl, dass wir hier von Fülle und nicht von Kraft und Glanz sprechen.) Bis zur Uebertreibung gesteigert macht dieses Klanggepräge die Töne bedeckt, rauh und dumpf u. s. w.« Wir verfolgen nicht weiter die Auseinandersetzungen Garcia's, um auf kürzerem Wege zu der Thatsache zu gelangen, dass das dunkle Klanggepräge der Charakter der Alt- und Bassstimme ist, der nicht erst erfunden werden musste, sondern ihr von Natur innewohnt. So wie dem Bilde Licht und Schatten nothwendig ist, um belebt zu erscheinen, so gruppiren sich die vier menschlichen Stimmgattungen, indem der dunklere Alt den Uebergang vom hellen Sopran zum männlichen Tenor bildet, während der vollklingende Bass die tiefste Farbe ist, auf der das Tonbild ruht. So lange es also Alt und Basstimmen giebt, müssen sie dunkel ge-

klungen haben, gleich den Violen und Violoncells im Streichquartett. Wir werden daher der Mühe überhoben sein, bei diesen Stimmgattungen das Entstehen der *voix sombrée* zu analysiren, es liegt von Natur schon in dem gewölbten Gaumen der Alt- und Basssänger, so wie in der Bildung der Mundhöhle und des Kehlkopfes. Dagegen werden Sopran und Tenor, wenn sie nicht durch eine gleichsam angeborene Tonfülle (wie Catalani, Pasta, Duprez, Donzelli, Vogel, Niemann) dafür geeignet erscheinen, sich vergebens abmühen, dunkles Klanggepräge hervorzubringen, sowie eine Flöte nie die Töne des Fagotts nachahmen kann. Was die Verwendung der *voix sombrée* betrifft, nimmt auch sie Antheil an der Charakterisirung im Vortrage, gleich der *voix blanche* (s. d.).

Volante, Vortragsbezeichnung = flüchtig, flatterhaft.

Volate volatine (ital.), kleine Läufer als Verzierungen des Gesanges.

Volcke, F., Professor der Harmonielehre am Conservatorium in Haag, war vorher Musikdirektor bei einem königlich niederländischen Regiment. Er gab heraus: »*Leerboek der Harmonie*« (St. Gravenhage, Hartmann, Gebrüder, 1829, in 4° obl., 82 S.). V. starb in Haag gegen 1850.

Volckert, Franz, Organist des Schottenstifts und Kapellmeister am Theater in der Leopoldstadt zu Wien, um 1780 geboren, war im Anfange des gegenwärtigen Jahrhunderts beliebter Volks-Componist; er schrieb über 100 komische Opern und Zauberpossen, von denen einzelne, wie: »Der Geisterseher«, »Tyroler Casper«, »Der verzauberte Arlequin«, »Der magische Hut«, »Herrmann, der Befreier Deutschlands«, »Die drei wunderbaren Räthsel«, »Der Schiffbruch«, »Ernst Graf von Gleichen«, »Die Emigrirten«, »Der Carneval in Wien«, »Die Jungfrau von Orleans«, »Felix und Gertrud«, »Pygmalion«, »Das Pferd ohne Kopf« u. s. w. einst sehr beliebt waren. Auch Instrumentalcompositionen von ihm sind bekannt; bei Haslinger in Wien erschienen Trios, Variationen und 24 Cadenzen für die Orgel; bei Diabelli leichte Präludien für die Orgel. Volckert starb am 22. März 1845 in Wien.

Volckland, Franciscus, war privilegirter Orgelbauer zu Erfurt gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts. Adelung (»*Musica mechan. organ.*«, S. 216, 217, 223, 224 u. s. w.) führt folgende Werke von ihm an: die Orgeln zu Mühlberg bei Erfurt von 25 Stimmen, 1729; zu Egstädt bei Erfurt von 19 Stimmen, 1729; zu St. Thomas zu Erfurt von 18 Stimmen, zwei Claviere und Pedal; zu Ollendorff zwei Claviere; zu Zimmern von 23 Stimmen; zu Erxleben von 28 Stimmen, 1750 beendet; zu Laengwitz bei Rudolstadt von 25 Stimmen, zwei Claviere, 1751.

Volckmann, Johann Jakob, Erbherr auf Schortau, Dr. der Rechte, war zu Hamburg am 17. März 1732 geboren. In dem Werke dieses Autors »Historisch-kritische Nachrichten von Italien«, 3 Bände (Leipzig, 1770, 1771, in 8°; zweite vermehrte Auflage 1777—1778, gr. in 8°) befindet sich im dritten Bande eine ausführliche Nachricht über Zubereitung der sogenannten Romanischen Saiten, welche in ungleich grösserer Menge und Vollkommenheit in Neapel als wie in Rom angefertigt werden.

Volckmar, Adam Valentin, geboren am 6. März 1770 zu Schmalkalden, erhielt seine musikalische Ausbildung durch den Organisten Johann Gottfried Vierling (s. d. A.). Nach beendeten Studien nahm er zuerst eine Gesanglehrerstelle in Rothenburg an. 1805 kam er als Organist nach Hersfeld a. d. Fulda, 1817 nach Rinteln in derselben Eigenschaft und gleichzeitig als Gesanglehrer am Gymnasium. Gedruckte Arbeiten von ihm sind: 1) »Sammlung leichter Orgelstücke für ein oder zwei Claviere und Pedal« (Leipzig, 1796). 2) »Drei Sonatinen für das Clavier mit Violine und Violoncello«, erstes Werk (Offenbach, 1799) und Lieder.

Volckmar, Johann, Cantor zu Frankfurt a. O., lebte in den ersten Jahren des 16. Jahrhunderts. Er verfasste das folgende, bereits sehr selten gewordene Buch, von welchem sich ein Exemplar auf der königlichen Bibliothek zu Berlin befindet. Das Buch besteht aus 24 Blättern, die nicht numerirt und mit gothi-

schen Lettern bedruckt sind. Die Mensuralnoten im zweiten Theile sind hineingeschrieben, wenigstens auf dem betreffenden Exemplare. Der Titel lautet: »*Collectanea quedam musice discipline utilia que neccessaria in unum redacta diligenterque castigata*«. Auf der Innenseite des Titels befindet sich eine Zueignung mit der folgenden Unterschrift: »*Joannes Volckmar omnibus Dominis scholasticis S. P. D.*« mit dem Datum Frankfurt a. O., den 18. Januar 1510. Das Werk beschliesst mit den Worten: »*Est vobis, lectores amandi, opusculum musicis perpulchrum sane quoddam; quamvis calcographus notulas minus adjunxerit, non erratui suo adscribetis velim sed raritudini*« (Impressus Francophordia ad Oderam, 4. kal. Januarias, anno 1510, ein Band).

Volckmar, Wilhelm, Dr. phil., Professor und königl. Musikdirektor, wurde am 26. December 1812 zu Hersfeld in Kurhessen geboren. Von seinem Vater, der Gymnasiallehrer zu Rinteln war, empfing er seit seinem achten Jahre Unterricht im Clavier- und Orgelspiel, sowie in der Theorie der Tonsetzkunst. Als Violinspieler bildete er sich unter der Leitung des Concertmeisters Lüpke zu Bückeburg aus. Im 17. Jahre ging Volckmar vom Gymnasium zu Rinteln, welches er durch alle Classen besucht hatte, mit den glänzendsten Zeugnissen versehen, ab. Im Jahre 1835 wurde er als Musiklehrer am Seminar zu Homberg angestellt. Neben seinen vielen Unterrichtsstunden bei den Seminaristen hat sich V. fortwährend mit der Theorie der Tonkunst, Geschichte derselben, namentlich der kirchlichen und Philosophie der Musik beschäftigt und ausserdem fleissig componirt. Neben Cantaten, Hymnen, Liedern und Pianoforte-Piecen hat V. namentlich viel für Orgel geschrieben, und haben sich besonders seine Choral-Bearbeitungen einen übers Vaterland hinausgehenden Ruf erworben. Das Ausgezeichnetste, was er auf diesem Gebiete geleistet, ist seine Orgelschule (Leipzig, bei Breitkopf & Härtel). Es ist ein mit vielem Fleisse gearbeitetes Werk, das weithin in die folgenden Jahrhunderte ragen wird. Von der Universität zu Marburg erhielt der Künstler das Diplom als Doctor der Philosophie; auch wurde er von der *Société Royale de Baux-Arts et de la Literature* zu Gent zum Mitgliede, von der holländischen *Societät tot bevordering der toonkunst* zum correspondirenden Ehrenmitglied, später zum Verdienstmitglied ernannt. Von dem Herzog Ernst zu Coburg und vom Könige zu Württemberg erhielt er die goldene Medaille für Kunst und Wissenschaft. V. gehört unstreitig zu den begabtesten und fruchtbarsten Orgelcomponisten der Gegenwart. Seine Arbeiten zeichnen sich durch vollkommene Beherrschung der musikalischen Formen, geistreiche thematische Bearbeitung der Motive, poetische Auffassung und Melodienreichthum vortheilhaft aus, und er hat in seinen Orgelcompositionen stets das Gute, Echte der alten Schule mit dem was die Neuzeit Hervorragendes hervorgerufen zu verbinden gewusst.

Volder, Peter Johann de, Componist und Orgelbauer, geboren zu Antwerpen am 27. Juli 1767, wurde im Violinspiel und der Composition von Redin unterrichtet. Sechzehn Jahre alt übertrug man ihm die Stelle des ersten Violinisten an der Kirche St. Jacques. 1794 jedoch liess er sich in Antwerpen nieder, wo er sich auch mit der Orgelbaukunst beschäftigte und auf diesem Gebiete ein Concurrent des damals im Rufe stehenden van Peteghem wurde. V. erfand einen Mechanismus für die Orgel, der ein *crescendo* und *decrescendo* hervorbrachte, und unterbreitete 1796 diese Erfindung den Professoren des Pariser Conservatoriums, welche sie belobten. Auch auf der Industrie-Ausstellung der Niederlande (1820) wurde diese Erfindung besonderer Gegenstand der Aufmerksamkeit. In Gent, wohin sich V. nun begab, erhielt er alsbald eine Anstellung als erster Solo-Violinist am Theater, gab jedoch, um sich ungestört der Orgelbaukunst widmen zu können, diese Stelle nach einiger Zeit wieder auf. Die Zahl der Orgeln, die er baute und nach seiner Weise construirte, beläuft sich auf 78, und die Zahl derjenigen, welche er änderte oder reparirte auf 56. Die bedeutendsten seiner Arbeiten sind: die Orgel zu St. Michel in Gent und die umgestaltete Orgel zu St. Waudru in Mons. 1831

nahm V. Wohnsitz in Brüssel, wo er am 27. Juni 1841 starb. Zu seinen Compositionen gehören: »*Cinq messes a quatre voix et orchestre*«. »*Trois symphonies a grand orchestre*«. »*Deux concertos pour violon*«, das erste bei Weissenbruck in Brüssel. »*Un concert pour cor*«. »*Deux symphonies concertantes*«. »*Neuf quatuors pour deux violons, alto et basse*«, drei in Berlin bei Hummel). »*La bataille de Jéna, Symphonie a grand orchestre*«. »*Le bataille de Waterloo, idem*«. Die Oper »*La Jeunesse de Henri V.*«; Hymnen, Motetten u. a. V. war Mitglied mehrerer Akademien in den Niederlanden.

Volgan, das *g* der kleinen Octave über der Grobstimme (der zweite Oberton) der Trompete.

Volkmar, Tobias, Cantor und Musikdirektor zu Hirschberg in Schlesien, war in Reichenbach in Schlesien am 18. März 1678 geboren. Er erhielt unter anderen Lehrern auch von dem damals wohlrenommirten Organisten Johann Krieger in Zittau Unterricht, dessen Manier er sich so zu eigen machte, dass man ihn in Hirschberg den zweiten Krieger nannte. Nachdem er in Königsberg die Akademie besucht, erhielt er 1706 das oben bezeichnete Amt in Hirschberg, welches er noch 1740 verwaltete. Gedruckt wurde nur eine seiner zahlreichen Compositionen, nämlich eine Motettensammlung: »Gott gefällige Musik-Freude, in 15 geistlichen Sing-Stücken *a Voce sola*, 2 *Violini*, *Viola* und einem blasenden Instrumente, nebst dem *Basso organo*« (Hirschberg, 1723, in Fol.). Zu den Manuscripten gehören unter anderen: »Die Geburts-, Leidens-, Auferstehungs- und Himmelfahrts-Geschichte Jesu Christi, sammt der Pfingsthistorie, mit Arien und Liederversen für die ganze Gemeinde«. »Zweichörige Trauungs- und Begräbnisssachen«.

Volkmann, Robert, einer der hervorragendsten Componisten der Gegenwart, ist am 6. April 1815 zu Lommatzsch an der Zahna im Königreich Sachsen geboren. Sein Vater, Friedrich August Gotthelf Volkmann, seit 1802 Cantor und zweiter Knabenlehrer daselbst, ein ebenso seines biedern Charakters, wie seiner Kenntniss und Fertigkeit wegen hochgeschätzter Mann, unterrichtete den jungen Robert im Clavier- und Orgelspiel und dieser hatte kaum das zwölfte Jahr erreicht, als er schon den Vater in der Kirche auf der Orgelbank vertreten konnte. Daneben nahm er auch beim Stadtmusikus Friebel Unterricht im Violin- und Violoncellspiel und erlangte auch hierin bald solche Fertigkeit, dass er mit seinem Lehrer Friebel, dessen Sohne und dem Hülfslehrer Winkler bei der Ausführung der Streichquartette von Haydn, Mozart und Beethoven mitwirken konnte. Da er zum Lehrerberuf bestimmt war, besuchte er das Gymnasium und dann das Seminar zu Freiberg. Der Musikdirektor Anacker erkannte bald das ungewöhnliche Talent des jungen Volkmann und veranlasste ihn die Musik zum Lebensberuf zu wählen. Volkmann ging 1836 nach Leipzig und unterzog sich hier auch gründlichen contrapunktischen Studien. 1839 erschien sein erstes Werk: Phantasiebilder in Leipzig, das in einer neuen sorgfältig revidirten und theilweis umgearbeiteten Ausgabe später in Wien erschien. 1839 ging V. nach Prag und von da als Musiklehrer nach Ungarn. Hier componirte er fleissig und brachte auch mehrere seiner Werke in Pest zur Aufführung, die, wenn auch nicht durchschlagenden Erfolg erzielten, doch die Aufmerksamkeit der gebildeteren Kreise in hohem Grade auf den jugendlichen Componisten lenkten. Aussergewöhnliches Aufsehen erregten erst sein Claviertrio in *B-moll* (1852) und die beiden Streichquartette in *G-moll* und *A-moll*, die seinen Ruf in die entferntesten Kreise verbreiteten. In den Jahren 1854—1858 lebte er in Wien, ging dann aber wieder nach Pest zurück, um dort seinen bleibenden Wohnsitz zu nehmen; hier namentlich schrieb er jene Werke, die ihn in die vorderste Reihe der gegenwärtig lebenden Instrumentalcomponisten stellen. Vor allem sind die beiden Sinfonien zu nennen op. 44 in *D-moll* und op. 53 in *B-dur*, neben der Festouverture op. 50, die bald in unsern Concertsälen heimisch wurden. Wärmere Aufnahme noch fast fanden die Serenaden für Streichorchester, op. 62

und op. 63. Die Streichquartette op. 9 (No. 1 *A-moll*, No. 2 *G-moll*), op. 14 (*G-dur*), op. 34 (*E-moll*), op. 35 (*C-moll*), op. 37 (*Es-dur*), wie die beiden Trios in *F-dur* und *B-moll* wurden in den betreffenden Kreisen bald nicht weniger beliebt. Hochbedeutsam sind ferner auch die Concertstücke: das Concert für Violoncell in *A-moll*, op. 33, und das Concertstück für Pianoforte in *C-dur*, op. 42. Die Hausmusik bereicherte er auch mit seinen zahlreichen Werken für Pianoforte; es sind: für Pianoforte zu vier Händen: »Musikalisches Liederbuch«, op. 11; »Ungarische Skizzen«, op. 24; »Die Tageszeiten«, op. 39; »4 Märsche«, op. 40; »Rondino und Marsch-Capriccio«, op. 55; »Sonatine«, op. 57. Für Pianoforte zu zwei Händen: »Phantasiebilder«, op. 1; »Dithyrambe und Toccata«, op. 4; »*Souvenir de Marolh*«, Impromptu, op. 6; »Nocturne«, op. 8; »Sonate«, op. 12; »Buch der Lieder«, op. 17; »Deutsche Tanzweisen«, op. 18; »Cavatine und Barcarole«, op. 19; »Ungarische Lieder«, op. 21; »Viségrad«, 12 musikalische Dichtungen, op. 21; »4 Märsche«, op. 22; »Wanderskizzen«, op. 23; »Intermezzo«, op. 25; »Variationen über ein Thema von Händel«, op. 26; »Lieder der Grossmutter«, Kinderstücke, op. 27; »Improvisationen nach Worten J. v. Balza's«, op. 36; »*Au Tombe du Comte Czéchenyi Phantaisie*«, op. 41; »Ballade und Scherzetto«, op. 51; »*Capriccietto*«, Variationen über das Rheinweinlied. Von seinen Vocalcompositionen sind namentlich die mehrstimmigen hochbedeutsam: »Zwei Messen für Männerstimmen«, op. 28 und 29; »Drei geistliche Gesänge für gemischten Chor«, op. 38; »Offertorium für Soli, Chor und Orchester«, op. 47; »Lieder für Männerchor«, op. 48, 58; »Weihnachtslied aus dem 12. Jahrhundert«, op. 59; »Altdeutsche Hymnen für Doppel-Männerchor«, op. 64. Seine Gesänge für eine Stimme sind theils mit Orchester: »An die Nacht«, Phantasiestück für Alt-Solo, op. 45; »Sappho«, dramatische Scene für Sopran-Solo, op. 49; oder mit Streichinstrumenten und Flöte: Kirchenarie für Bass, op. 65; mit Pianoforte und Violoncello, op. 58; oder mit Pianoforte, op. 2, 13, 16, 32, 46, 52, 54.

Volksconcert nennt man die, besonders für das Volk, die grössere Masse desselben berechneten Musikaufführungen. Solche wurden in früheren Jahrhunderten dem Volke in viel grösserer Anzahl und Mannichfaltigkeit geboten, als jetzt. Schaarenweis zogen im 12., 13., 14. und 15. Jahrhundert die Spielleute durch das Land, auf freien Plätzen gegen eine geringe Gabe ihre Künste producirend. Als dann im 16. Jahrhundert die Cantoreien in Blüthe traten und auch Stadtmusikchöre eingerichtet wurden, gehörte es mit zu ihren Functionen, an bestimmten Tagen und Stunden vom Thurm oder dem Altan des Rathhauses herab eine bestimmte Anzahl von Gesang- und Instrumentalstücken auszuführen, wozu sich die Einwohner der Stadt zahlreich einzufinden pflegten. Kein aussergewöhnliches Fest wurde gefeiert, an dem dann nicht auch öffentliche grosse und prächtige Musikaufführungen veranstaltet wurden. War es nicht zweckmässig, sie im Freien aufzuführen, so wurden in der Regel die Kirchen dazu erwählt oder es wurde auch eine eigene Festhalle erbaut. Diese Praxis befolgten dann auch noch die Fürsten und hohen Herren, die sich seit dem 17. Jahrhundert ihre stehenden Kapellen errichteten und die gleichfalls meist an bestimmten Tagen öffentliche Concertaufführungen so veranstalteten, dass Jeder Zutritt dabei haben konnte. — Hierher gehören auch die »Nachtmusiken«, die im 17. Jahrhundert sehr beliebt waren und noch im Ausgange des vorigen und im Anfange unseres Jahrhunderts eine wesentliche Unterhaltung der Wiener bildeten. »Nachtmusiken sind hier so häufig,« heisst es in einem Briefe aus Wien in: »Der neue teutsche Mercur« von C. M. Wieland, 1799, p. 51: »als unter dem schönsten italienischen Himmel. Bald sind es ganze Gesellschaften von Sängern, bald rauschende Instrumentalmusik, bald auch die eine Flöte oder Mandoline, welche Ihnen beim nach Hause gehen aus den stillen Strassen entgegenschallen und bald einen Kreis von Zuhörern um sich versammeln, welche mit aller Schnelligkeit ihr Lager verlassen und hinzuströmen.« Die Auflösung der meisten derartigen fürstlichen Kapellen liess

auch diese Nachtmusiken verschwinden und die löbliche Sitte der unentgeltlichen öffentlichen Aufführungen überhaupt besteht nur noch sehr selten, wie in den Fürstlich Sondershausenschen sogenannten Lohconcerten. Allenfalls könnte man noch die Wachtparaden als solche Volksconcerte betrachten. Hauptsächlich sind es in unseren Tagen die Privatorchester, die bei billigem Eintrittsgeld jetzt Volksconcerte veranstalten, wie die Berliner Sinfonie-Kapelle, die seit dreissig Jahren der klassischen Orchestermusik Verbreitung in den weitesten Kreisen gegeben hat, und die Bilse'sche Kapelle, die daneben auch noch der Unterhaltungsmusik im edelsten Sinne weiteste Pflege gewährt, wie ebenso der höchsten Virtuosenleistung. Seitdem sind nach dem Muster beider Institute eine Reihe ähnlicher errichtet worden mit mehr oder weniger Erfolg. Eine ähnliche Pflege gewinnt der Gesang nur in den Männergesangvereinen, ein Institut wie die *Concerts populairs* von Pasdeloup in Paris, in denen auch die grössten Gesangswerke, Cantaten und Oratorien bei einem sehr billigen Eintrittspreis zur Aufführung gelangen, fehlen in Deutschland noch; sie werden durch die wachsende Zahl der Gesangvereine nur dürftig ersetzt und es ist zu wünschen, dass diese sich mit jenen Orchestern verbänden zur Einrichtung solcher billiger Volksconcerte, in denen auch der Gesang seine entsprechende Stellung findet.

Volksgesang. Als Inbegriff alles dessen, was im Volke gesungen wird, ist der Volksgesang nicht etwa als Gegensatz zum Kunstgesange zu betrachten, sondern vielmehr ebenso als dessen naturgemässe Grundlage, wie weiterhin als sein natürliches Produkt. Die Fähigkeit zu singen ist, wie wir am andern Orte nachwiesen, jedem mit Stimme begabten Menschen gegeben und für jeden erfolgt der Gebrauch des Stimmorgans unter denselben Bedingungen; es ist daher ganz natürlich, dass sich der Gesang zunächst als gemeinsamer, als Volksgesang entwickelte und in ganz natürlichem Anschluss an die gemeinsame Arbeit und die Bewegungen, die von grossen Massen ausgeführt werden. Wir fanden, dass der Gesang früh dazu verwendet wurde, Tanz und Marsch zu regeln, so zwar, dass bei den Griechen die Metrik der Sprache ganz genau nach dem Rhythmus des Tanzes angeordnet wurde und von diesem selbst gewisse Bezeichnungen entlehnte. Die Tanzrhythmik wurde von der sprachlichen Metrik einfach nachgebildet; ein ähnliches Verhältniss fand aber auch bei den übrigen Völkern statt; auch bei ihnen entwickelte sich der Volksgesang im engsten Anschluss an den Tanz. Wie er in dieser Weise dann Cultus- resp. Gemeindegesang wurde, ist hier nicht weiter zu verfolgen. Auf dem Grunde dieses Volksgesanges heben sich dann einzelne, besonders reich gesangbegabte Individuen ab, die diesen in eigenthümlicher Weise weiter zu bilden suchen. Ihre Aufmerksamkeit wird ebenso durch die Natur des Klanges wie des Tones an sich erregt, sie sind bemüht, jenen zu veredeln und diesen in seinen Beziehungen zu den andern zu beobachten und darnach die Verhältnisse der sämmtlichen Töne zu regeln. Indem sie dann diese Bestrebungen für Veredelung des Gesanges zu ihrem Lebensberuf machen, hebt sich aus dem allgemeinen Volksgesange der besondere Stand der Sänger hervor, welcher den Kunstgesang als eine höhere Stufe des Volksgesanges pflegt. Während dieser nur dem mehr instinctiven Triebe: sein Inneres im Gesange zu entäussern folgt, ohne besondere Rücksicht auf die specielle Form desselben, macht der Sänger von Beruf gerade diese zum Hauptgegenstande seiner Thätigkeit. Er wendet zunächst dem Studium des Klanges seine Aufmerksamkeit zu, um diesen in veredelter Weise verwenden zu können; schönere Klänge zu erzeugen, als es das Volk vermag, das ist zunächst sein Hauptaugenmerk. Dann reizt es ihn aber auch ebenso, einen grösseren Tonreichthum zu gewinnen und so ist er veranlasst, sein Organ möglichst zu erweitern, ihm den möglichst weitesten Umfang zu geben, um auch hierin vom Volksgesange sich zu unterscheiden. Vor allem aber muss er darauf bedacht sein, das so gewonnene reichere Material in viel mannichfacherer Weise zu verwenden, als dies im

Volksgesange geschehen kann. So erhebt sich der Kunstgesang in ganz naturgemässer Entwickelung auf dem Grunde des Volksgesanges zu seiner eigentlichen Bedeutung empor. Von da ab aber wird er dann selbstverständlich wieder rückwirkend, auf den Volksgesang. Auf mancherlei Weise werden diesem die Fortschritte auf dem Gebiet des Kunstgesanges vermittelt. Vor allem sind hier Kirche und Theater zu nennen, die beide zu Pflanzstätten ebenso des Kunst- wie des Volksgesanges bei den verschiedenen Völkern geworden sind. Im Theater ist früh der mehr künstlerische Gesang heimisch geworden, während im Cultus beide, sowohl der Kunstgesang wie der Volksgesang, ihren Platz erhielten. Wir fanden, dass bei allen Völkern die Priester oder auch besondere, aus Sängern von Ruf gebildete Kirchenchöre den Kunstgesang beim Gottesdienst ausführten und dass daneben auch meist die Gemeinde mit ihrem schlichten, einfachen Volksgesange sich an der religiösen Feierlichkeit betheiligte. Dabei traten beide in ein Wechselverhältniss, das nicht ohne Einfluss auf ihre gegenseitige Entwickelung bleiben konnte. Der Volksgesang nahm allmälig auch Elemente des Kunstgesanges an, und dieser schöpfte ebenso aus dem Volksgesange immer neue ihn verjüngende Nahrung, wie wir an verschiedenen Beispielen bereits eingehend erörtern konnten. Es tritt dies namentlich bei den Völkern hervor, die überhaupt eine grossartige Entwickelung des Kunstgesanges erstrebten und erreichten — bei jenen, die sich dem directen Einfluss des Christenthums unterstellten. Die Völker der vorchristlichen Welt, weder die Juden, noch die Inder und Chinesen und selbst nicht die Griechen haben auf diesem Gebiet etwas anderes als Vorarbeiten geliefert. Erst das Christenthum begründete dem Gesange eine neue Geschichte, indem es ihn direct in seine Dienste nahm, sowohl als Kunstgesang durch die kirchlichen Sängerchöre, wie als Volksgesang im Gemeindegesange. Wenn auch eine Zeit lang der letztere bis auf das knappste Maass beschränkt erscheint, so fand er doch immer seinen Platz in der ganzen Organisation des Cultus und es trieb bald die Zeit herauf, in welcher der Gemeindegesang den ganzen Gottesdienst durchdrang und dem Volksgesang zu jener Bedeutung verhalf, die ihn zum Quell einer ganz neuen Musikgestaltung machte — dem entsprechend gewann der Volksgesang nicht nur in den Kirchenchören, sondern auch in den Schulen eine systematische Pflege, und so werden ihm auch von hier aus neue Mittel und Formen des Kunstgesanges zugeführt.

Neben dem immer grössere Ausdehnung gewinnenden Kunstgesange erhält sich ganz folgerichtig auch der Volksgesang; er wird selbst allmälig auf eine höhere Stufe gestellt; damit aber verliert er seine selbstschöpferische Bedeutung. Wir erkannten ihn zunächst als das Produkt des natürlichen Schaffenstriebes im Menschen und werden im nächsten Artikel: Volkslied nachweisen, welch kostbare Früchte er hervorzutreiben fähig ist. Dieser Schaffenstrieb erlischt allmälig immer mehr und mehr, als der Kunstgesang zu breiter Entfaltung gelangte und seinen Einfluss auf den Volksgesang immer mehr geltend machte, so dass er den Gang desselben ausschliesslich beherrscht. Nachdem die Dichter und Künstler für das Volk dichten und singen, hat dies nicht mehr nöthig, selbst für Befriedigung seiner Sangeslust zu sorgen, es entlehnt die Formen und Weisen einfach dem Kunstgesange, indem es sie höchstens seinem speciellen Bedürfniss entsprechend umgestaltet und verändert. Bei der aussergewöhnlichen Ausbreitung, welche in unserer Zeit Kunstgesang und Musik überhaupt gewonnen haben, wird der Volksgesang fast ausschliesslich von ihnen genährt und in seinen Wandlungen bestimmt. Der Artikel Volksthümliches Lied verbreitet sich hierüber noch möglichst eingehend.

Von wesentlichstem Einfluss müssten in unsererr Zeit die Schule und die zahlreich entstandenen Gesangvereine werden, wenn sie ihre Aufgabe richtig erfassten und planmässig verfolgten; aber beide Institute bieten nur zu selten den Liederstoff, der geeignet wäre, die jahre- oder lebenslange Nahrung für die

Sangeslust des Volkes zu sein. Die Schule bleibt hier entschieden zurück, während man in den Gesangvereinen zu weit vorgeht. Es ist durchaus falsch, in der Schule nur Schullieder singen zu lassen. Namhafte Dichter haben eine Menge trefflicher Lieder für die erste Stufe der Entwickelung des Kindes gesungen, wie: Hoffmann von Fallersleben, Güll, Hey, Pocci, Löwenstein u. A. und diese Lieder haben selbst unter den Erwachsenen zahlreiche Freunde gefunden. Allein wenn das Kind auf der Stufe angelangt ist, auf welcher — durch Geschichte, Geographie, Naturkunde u. s. w. der Gesichtskreis schon so erweitert worden ist, dass es seine Bestimmung als künftiger Bürger ahnen und begreifen lernt, dann muss auch der Liederstoff nothwendig ein anderer werden. Dieser umfasst dann Lied und Ballade, wie sie uns Goethe, Schiller, Uhland, Eichendorff, W. Müller und alle die bedeutenden andern Dichter sangen. Der Knabe erhält sein Wanderlied, Lieder für seine künftigen Verhältnisse, das Mädchen das Wiegenlied und selbst das Liebeslied könnte mit der gehörigen Rücksicht behandelt in der Schule Eingang finden. Gewiss ist es besser, dass auch hier die Schule bestimmend eingreift, als dass man den ins Leben tretenden Jüngling und die Jungfrau dem Zufall oder schlimmen Einflüssen überlässt.

Die Gesangvereine, namentlich die Volksgesangvereine aber müssen sich dem eng anschliessen. Dann freilich darf der zweistimmige Gesang nicht so ausschliesslich gepflegt werden, als das bisher geschieht. Namentlich könnten in dieser Beziehung die Männergesangvereine ausserordentliche Resultate erzielen. Freilich müsste dazu der vierstimmige Männergesang mehr in den Hintergrund treten. Für den Liedergesang im Volke ist die Melodie die Hauptsache; beim vierstimmigen Männergesang aber wird die Harmonie vielmehr wirksam und bedeutungsvoll. Der an sich nicht grosse Umfang der beiden natürlichen Stimmen Tenor und Bass wird durch die Vierstimmigkeit wieder noch für jede einzelne Stimme auf ein geringeres Maass reducirt; keine der einzelnen Stimmen kommt daher zu rechter melodischer Entfaltung und diese wird durchaus von der Harmonie in den Hintergrund gedrängt. Nur bei der zwei-, höchstens dreistimmigen Behandlung vermag die Melodie in entsprechender Weise sich geltend zu machen, so dass sie von Sängern und Hörern leicht erfasst werden kann. Hiermit ist zugleich eine andere Forderung angedeutet, welche in unseren Volksgesangvereinen ausnahmslos vernachlässigt wird: in diesen Vereinen müssten die sämmtlichen Sänger die Melodie erlernen, denn nur diese ist geeignet, der Sangeslust zu dienen, wenn es den Einzelnen drängt, ausserhalb des Vereins zu singen. Seinen zweiten Tenor oder ersten und zweiten Bass vermag er nur im Verein mit den anderen Stimmen zu verwenden, die ihm nicht immer zur Hand sein können, wenn er gerade singen will. Die Pflege des zweistimmigen Gesanges nur ist im Stande, uns wieder ein wirklich singendes Volk zu erziehen; in ihr muss die Thätigkeit unserer Volksgesangvereine ihr Hauptziel sehen. Hauptforderung bleibt dabei, dass alle Sänger die Ober- und alle auch die Unterstimme erlernen und abwechselnd mit einander gemeinsam ausführen; auch die Fähigkeit, eine begleitende Stimme zu einer Melodie aus dem Stegreif zu erfinden, ist hier mit Erfolg zu erzielen. In dieser Weise würde unser reicher Liederschatz in den Herzen und Kehlen unseres Volkes wieder lebendig werden und mit ihm zugleich die ganze lyrische Dichtung bis auf die Gegenwart. Der einfachen Lust am Gesange zu fröhnen, ist doch nur eine Aufgabe von sehr untergeordnetem Werth; die rechte Bedeutung können unsere Gesangvereine nur gewinnen, dass sie der deutschen Dichtung unter dem Volke die weiteste Verbreitung geben helfen. Unsere gesammte Lyrik, wie sie seit Goethe emporblühte, im Volksgesange lebendig zu machen, das müsste das Hauptziel von Schule und Gesangverein sein und das ist zunächst durch die Zweistimmigkeit zu erreichen. Damit ist aber durchaus nicht gesagt, dass der mehrstimmige Gesang auszuschliessen ist; dann würden Schule und Gesangverein wiederum einen Haupttheil ihrer Aufgabe unerfüllt lassen. Der

nur zweistimmige Gesang erweist sich als allein praktisch für die Wiederbelebung des Liedes unter dem Volke; durch ihn wird es möglich, dass der Gesang wieder wie früher das gesammte Leben des Volkes durchzieht, dass dies für alle Verhältnisse desselben wieder den entsprechenden Ausdruck gewinnt. Allein die ausschliessliche Pflege desselben würde natürlich die mehr künstlerische Entwickelung des Volksgeistes beeinträchtigen. Eine Reihe der vollendeteren Kunstformen, die auch dem Volke nicht vorenthalten werden dürften, sind zweistimmig nur sehr schwer und selten mit dem nothwendigen Reiz zu gestalten. Dadurch wird auch für den Volksgesang die Pflege der Mehrstimmigkeit geboten. Aber diese muss sich dann auf wirklich vollendete Kunstwerke erstrecken. Der überwiegend grösste Theil des heutigen Männergesanges ist auch, nach diesem Gesichtspunkte betrachtet, nicht zu empfehlen. Von den vierstimmigen Männergesangsliedern, die in unseren Gesangvereinen einheimisch sind, haben nur eine ganz geringe Anzahl wirklich künstlerische Form; die meisten sind ebenso form- wie melodielos. Mendelssohn's »Wer hat dich, du schöner Wald« ist zwar kein Volkslied im engern Sinne, aber es hat echt volksthümliche Kunstform und fand deshalb weiteste Verbreitung.

Es muss hier als erwiesen vorausgesetzt werden, dass die Pflege der höchsten Kunstformen auch im Volke zur Bildung des Herzens und Geistes wesentlich erforderlich ist. In unseren Männergesangvereinen ist dies noch wenig erkannt worden. Hier ist nur die Lust am Klange vorherrschend; aber nicht Alles, was klingt, hat auch künstlerischen Werth, und nur dieser müsste bei Auswahl der Lieder entscheidend sein. So könnten Schule und Gesangverein auch Pflanzstätten der höchsten volksthümlichen Kunst sein und werden.

Wenn Schule und Gesangverein ihre Aufgaben richtig erfassen lernten, würde der Volksgesang wieder eine die höchsten Interessen fördernde Macht werden. Beide müssen sich gegenseitig ergänzen, so dass sie das gesammte Leben des Volks mit ihren Liedern umspannen und erfüllen. Die Schule muss die Sangeslust früh in die richtigen Bahnen leiten; sie muss ihren Liederstoff wählen, dass er nicht nur für die Schulzeit, sondern für das Leben ausreicht. Dabei darf sie nicht vergessen, die Lieder schon dem Handeln, dem Denken und Empfinden des Kindes einzureihen, damit der Gesang schon in der Schule zu einem Moment von Bedeutung wird, indem er das ganze Kindesleben durchdringt. Die Gesangvereine geben dann die nöthige Ergänzung. Ihnen liegt es dann ob, für die von der Schule unberücksichtigten Verhältnisse den Liederstoff dem Volke zu vermitteln. Durch sie müssen unsere Dichter und auch Alles, was das Ausland auf diesem Gebiet Herrliches hervorgebracht hat, in den Herzen und den Kehlen des Volkes lebendig, zugleich aber auch die höchsten und besten Kunstformen volksthümlich gemacht werden. So nur ist wieder ein singendes Volk zu erziehen, das der Segnungen der Kunst vollständig theilhaftig wird. Dann aber wird sich auch von hier aus aufs Neue eine Wiedergeburt der Kunst vollziehen, wie einst im 16. Jahrhundert. Die Künstler werden nicht wie damals zum Volksliede in die Lehre gehen; aber sie werden durch den Volksgesang gezwungen sein, nur der hohen heiligen Kunst zu dienen. Ein so gebildetes und geschultes Volk wird alle die unwürdigen Erscheinungen der neuen Zeit von den Ungeheuerlichkeiten der grossen Oper bis zur Gemeinheit der Cancan-Oper auswerfen, mit all dem Unrath, der durch Spekulation vom Auslande herzugeführt wird. Der deutsche Genius wird sich wieder zu mächtigem Fluge erheben, weil ihn nicht mehr Unbildung und Verbildung der Masse hemmen.

Volkslied. Im Artikel: Ursprung der Musik ist bereits nachgewiesen, dass die Entwickelung des Gesanges bei allen Völkern der Erde unter ganz gleichen Voraussetzungen erfolgt. Dort ist gezeigt worden, dass der Gesangton das natürlichste Aeusserungsmittel innerer Bewegung ist und dass er erst später als Sprachton weiter gebildet wird. Es wird ferner darauf hingewiesen, dass es keiner besonderen Anleitung oder Anregung bedarf, um ihn hervorzu-

bringen: das erregte innere Leben theilt sich den Stimmbändern mit und diese erzeugten dann, nach dem Grade der Spannung derselben abgestuft, den Ton. Ehe aber der menschliche Geist diesen zu in sich abgeschlossenen, selbständigen Tonformen verarbeiten lernte, musste er selbst erst zu höherer Cultur gelangen; und in der Sprache erzeugt er sich den mächtigsten Förderer derselben. Der Gesangton wird daher erst als Sprachton weiter gebildet. Der menschliche Geist verdichtet und begrenzt den Ton zum Sprachlaut und schafft sich in diesem ein leicht zu formendes Material. So gelangt er zunächst zu Vocalen und Consonanten, er verbindet diese dann zu Silben und diese weiterhin mit Hülfe des Accents zu Wörtern. Die weitere Verknüpfung der Wörter zu Sätzen erfolgt schon unter dem Einfluss des künstlerischen Instincts, dem es Bedürfniss ist, die einzelnen Wörter nicht nur nach ihrer logischen Bedeutung, sondern zugleich nach rhythmischem Gesetz zu ordnen, so dass durch eine streng systematische Vertheilung der schweren und der leichten Silben die logisch und grammatisch construirte Sprachweise zugleich die höhere künstlerische Form der Poesie gewinnt. Diese ist sonach naturgemäss älter als die Form der Prosa. Es entstanden jene kurzen, gleichmässig construirten Verszeilen, deren Verknüpfung das einfach strophisch gegliederte Lied ganz naturgemäss ergiebt. Dieser ganze Prozess findet selbstverständlich am Gesangton die wesentlichste Unterstützung; die auszuzeichnenden Silben werden hauptsächlich durch den erhöhten Sprachton hervorgehoben — daher auch Hebung genannt — während die Stimme bei den anderen sich senkt — daher die Bezeichnung solcher Silben als Senkung. Der Gesangton erscheint hier als musikalisches Element der Sprache und wahrscheinlich war seine Anwendung lange Zeit auf dies Verhältniss beschränkt; erst allmälig löste er sich wieder los, um in selbständiger Weise weiter gebildet zu werden; es entstand die selbständige **Volksliedmelodie,** die uns hier hauptsächlich, fast ausschliesslich beschäftigt. Sie treibt unter denselben Bedingungen empor wie der Text; es ist dem schaffenden Volksgeist nicht nur um den Ausdruck seines Empfindens im Gesange zu thun, sondern er ist auch früh bemüht, diesem eine organisch gegliederte Form zu geben. Dabei wurde ihm die Volksliedstrophe und ihr rhythmisches Gefüge zum Muster, ja gewissermassen zum Formgerüst, dem er seine Melodie genau anpasste; das strophische Gefüge in der Melodie nachzubilden, ist ihm bei der Führung derselben erste Bedingung.

Man bezeichnet diese Lieder mit vollem Recht als Volkslieder, nicht nur weil sie das Empfinden nicht eines Einzelnen, sondern eines ganzen Volkes aussprechen, sondern weil sie zugleich im Volke entstanden, also ein Produkt des schaffenden Volksgeistes sind. Das letztere ist vielfach bestritten worden und mit Unrecht. Melodien zu erfinden setzt nur ein starkes Empfinden und jenen künstlerischen Instinkt voraus, der überall im Volke vorhanden ist und der ja dem Künstler angeboren sein muss, den er nicht durch künstlerische Bildung zu ersetzen vermag. Es ist den Thatsachen gegenüber, dass eine Reihe von Völkern, aus welchen kein Künstler hervorging, bei denen überhaupt die Musik nicht bis zur künstlerischen Ausbildung gelangte, einen reichen Schatz von Volksliedern besitzen, gewiss wunderlich genug, behaupten zu wollen, die Volksliedmelodien seien nur von zünftigen Musikern erfunden. Man könnte viel eher behaupten, dass das Verhältniss umgekehrt ist, dass die Zunftmusik das Volkslied und die Volksmusik zu ihrer Voraussetzung hat. Erst als diese zu einer gewissen Höhe herausgebildet sind, lösen sich einzelne besonders begabte Individuen von der Masse los, um dann die gesammte Entwickelung in eigener Weise weiterzuführen und als besonderen Stand die specielle Pflege der Musik zu ihrem Beruf zu erwählen. Damit aber treten sie nur zu bald aus dem engen Kreise der Volksmusik heraus; diese wird durch sie zur Kunstmusik, deren Werth und Bedeutung wächst, je weiter sie sich von jener entfernt, ohne den Zusammenhang ganz mit ihr zu verlieren.

Man darf mit aller Bestimmtheit annehmen, dass Musik und Gesang Anfangs

durchaus nur als Volksmusik und Volkslied entwickelt wurden, so dass sowohl das Lied wie die verwendeten Instrumente allen gemeinsam sind. Erst mit der beginnenden und wachsenden Cultur treten dann besonders begabte Personen heraus, die grössere Fertigkeiten erlangen und die Anfänge einer gewissen Art von Kunstmusik ins Leben rufen.

Selbstverständlich werden diese Volksliedmelodien durch die Tonleiter und die Art ihrer Zusammensetzung bedingt. Wir erkannten als das erste Produkt des schaffenden Menschengeistes die Töne, sie sind in der Natur gegeben; aber ihre Anordnung schon zu Tonleitern erfolgt auf dem Wege verständiger Speculation. Wir sahen, dass die Intervalle nur allmälig sich heraushoben, dass man Anfangs nur die weiten anwandte und erst nach und nach dazu gelangte diese zu theilen und immer aufs Neue zu theilen, um so erst die diatonische Tonleiter zu gewinnen; dass daher wahrscheinlich Jahrhunderte hindurch die ersten Culturvölker der unvollständigen oder doch sehr verkürzten Tonleiter sich bedienten. Wir fanden, dass bei einzelnen, wie den Chinesen, die Tonleiter $c-d-f-g-b-c$ in Anwendung war, dass die Griechen das Tetrachord — die viertonige Tonleiter — grösstentheils ihrer Gesangspraxis zu Grunde legten; dem entsprechend mussten sich selbstverständlich auch die Melodien verschieden gestalten, die auf diesen verschiedenen Tonleitern aufgebaut sind. Es kann natürlich nicht Zweck dieser Abhandlung sein, eine erschöpfende Geschichte des Volksliedes zu geben; wir müssen uns darauf beschränken, die Entwickelung desselben nur bei jenen Völkern nachzuweisen, bei denen diese eine höhere Stufe erreichte.

Der Volksgesang der vorchristlichen Culturvölker ist uns nur aus Berichten bekannt. Wir erfahren, dass er bei den Juden, wie bei den Aegyptern, den Chinesen und Indern gepflegt und geübt wurde. Bei den Griechen war er früh auf eine untergeordnetere Stellung herabgedrückt worden, da bei ihnen sehr bald die Kunstpoesie volksmässig wurde und die poetischen Elemente im Volke leicht von dem künstlerischen Sinn der Griechen auf das Gebiet der Kunstpoesie hinübergeführt wurden. Aus diesen alten Zeiten der Anfänge der Poesie stammen jene kurzen religiösen Lieder, welche die durch die Natur hervorgerufenen Empfindungen in einfach schlichter Weise aussprechen. Hierher gehört auch die Linosklage, *Οἰτόλινος* d. i. »Tod des Linos« oder *Αἴλινος* d. i. »Ach, Linos!« nach den Ausrufungen *Αἰ Λινε* am Anfang und Ende genannt. Nach Homer (Il. 18, 569) wurde er bei der Traubenlese gesungen. Der Gegenstand des Liedes ist bekanntlich der Tod des schönen Knaben, der, von göttlicher Abstammung, eines Tages von wüthenden Hunden zerfleischt wurde. Linos ist das Symbol für die Blüte des Jahres, die zur Zeit der grössten Hitze, wo der Hundsstern waltet, vernichtet wird. Aehnliche Trauerlieder, die ebenfalls einen in der Blüte der Jahre dahin gerafften göttlichen Knaben oder Jüngling beklagten, gab es in Griechenland und besonders in Kleinasien viele, wie den Jalemos, den Skephros in Tegea, den Lityerses, der in Phrygien beim Mähen des Kornes gesungen wurde; auch das Adonislied und der ägyptische Maneros gehören hierher, ebenso die Todtenklagen (*θρῆνοι*). Daneben hatten die Griechen auch eine Menge weltlicher Lieder, Tanzlieder, Kinderlieder, namentlich das Schwalbenlied und Wiegenlieder. Ferner hatten auch die verschiedenen Stände ihre Lieder; erwähnt werden Lieder der Wasserträger, das Dreschlied, Kelterlied, Bettlerlied, Ruderlied u. s. w. Ferner wurden auch Trinklieder angeführt; endlich ist auch der unausgebildet bukolische Gesang hier zu erwähnen.

Dass auch bei den Hebräern der Gesang der geselligen und öffentlichen Freude diente, wird durch zahlreiche Bibelstellen bestätigt: Jes. 5, 12. 14, 11. 24, 8. Amos 6, 5. Klagel. 5, 14. 1. Marc. 9, 39. 1. Röm. 1, 40. Ohne Zweifel entstanden ebenso wie bei den Griechen durch die mannichfachsten Veranlassungen erzeugt eine Menge Lieder verschiedenen Inhalts, die bei den bestimmten Gelegenheiten wiederholt wurden. Wir erfahren auch hier von Hirtenliedern und

Erndteliedern, von Kriegs- und Hochzeitsliedern und selbst von Liebesliedern, von Liedern des Tages und der Nacht, von Weinliedern, von Liedern zum Tanz und zur Wanderung; von Sieges- und Klageliedern, so dass wir durchaus annehmen müssen, dass auch die Hebräer keine hervorragende Begebenheit, keine Veränderung in ihrem Leben vorüber gehen liessen, ohne sie durch bestimmte Lieder auszuzeichnen, an deren Ausführung das Volk Antheil nahm. Ueber die Art der Melodien dieser Lieder können wir nur Vermuthungen haben, da uns keine erhalten worden ist. Doch lassen die Volkslieder anderer Völker, die durch Tradition auf uns gekommen sind, einigermassen sichere Schlüsse zu. Hier sind namentlich die

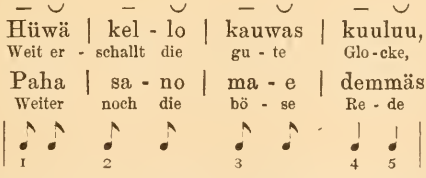
Finnischen Volkslieder zu nennen, die unstreitig zu den ältesten gehören und von denen eine nicht unbedeutende Zahl bis auf uns gekommen ist. Einer der feinsten Kenner dieser Poesie, Dr. Julius Altmann*), sagt darüber: »Jener frische und freiströmende Nordlandshauch, der wie eine magische Weihe über Finnland ausgegossen zu sein scheint, hat wunderbare und harmonische Wirkungen auch auf den Geist seiner Bewohner geübt. Kein Land Europas, etwa die Schweiz ausgenommen, ist von der Natur so überreich mit pittoresken Schönheiten gesegnet wie jenes Hochland, welches aus dem bottnischen und finnischen Golf des baltischen Meeres wie eine Zauberfeste kühn und majestätisch emporsteigt und verwegenen Schiffern, die von den Reizen seiner grünen Eilande und blauen Sunde magnetisch angezogen werden, oft jähen Untergang bereitet. Wie Riesenadler stürzen sich von der Höhe wolkenküssender Berge granitene Felsenflügel der Tiefe zu und tauchen den Saum ihrer Fittige in den weissen Wellenschaum aufspritzender Klippsunde, die sich tief hineinringeln, den Schlangen und Lindwürmern der Mythe gleich, in das felsendrohende, nebelkämpfende, wild zerklüftete geister-, helden- und sagenreiche Land. Entsprechend den äusseren geheimnissvollen und poetischen Umrissen des Landes ist der Kern desselben, das reich gegliederte Innere, wo Felsenseen die Felsensunde ersetzen, wo mächtige Steinkegel und langgezogene Bergesrücken dem Granitgerölle der Küsten entsprechen und brausende Kaskaden und brandende Sturzbäche der dumpfen Frage des nimmer schweigenden Meeres Antwort sagen. Die kühn aufstrebende, breitwipfelige Tanne, die ewig grüne Ceder des Nordlandes, die schlanke, jungfräuliche, das Auge zu Boden senkende Birke, die weisse Palme Finnlands krönen allüberall die Hügel, die Berge, die Felsen, tauchen ihren Fuss in die Wellen malerisch zerrissener Seen und schilfbedeckter Felsenhäupter und halten auch ihrerseits geisterhafte Zwiegespräche mit seufzenden Strömen und lachenden Katarakten, die schäumend über Urmoosklippen Woge auf Woge dahin rollen, gepeitscht von der Ruthe des Nordwindes, geschlagen von der Geissel des Schneesturmes.

Kein Land ist poetisch wie Finnland, aber auch kein Volk ist poetischer als das finnische. Zeuge dess ist die wunderherrliche Dichtung, die Kalewala, die durch den Fleiss emsiger Sammler erst kürzlich ans Licht gefördert, nun wie ein neues Heiligthum des Geistes, wie eine grosse glänzende Offenbarung einer nie geahnten Poesie vor uns liegt, die die Enkel unserer Enkel noch anstaunen werden, nämlich jene, die einen lauteren und erleuchteten Sinn haben für Reize wahrer, warmer und lebenskräftiger Volkspoesie. Ich sage Volkspoesie, denn das ganze finnische Volk ist der Schöpfer dieses Epos, alle Hütten des unermesslichen Finnlandes zusammengenommen, von Ingerland und Karjala bis zum düsteren Nordlande Untamola hinauf sind die Heimathsitze und Geburtsstätten dieses gewaltigen Sanges. Fünfzig grosse, nebelhaft geisterhaft, wie eine Fata morgana jäh zur Erscheinung tretende Runen liegen plötzlich wie auf den Wink eines nordischen Zauberers vor uns aufgerollt! Wir zittern und bangen fast, dass sie, unseres Entzückens spottend, ein Wahngebilde unseres Geistes, wieder verschwinden — aber nein! sie bleiben, sie sind da und werden

*) „Runen finnischer Volkspoesie“ (Leipzig, Verlag von Gustav Oehme, 1861. III ff.).

bleiben und da sein in Ewigkeit glanzvoll, herrlich, unantastbar! Wie die Wogen des Wuoksen brauden und rauschen und die Wellen der Imatra schäumen, so stürzen sich die Ströme dieses Sanges dahin — 22,793 Verse eines ungeregelten, ungekünstelten und doch harmonischen, einheitlichen, kunstvollen, das Ohr und die Seele fesselnden Sanges. Denn der Gott der Gesänge (Wäinämöinen) selber ist der Leiter und Träger dieses Epos; sein segensreiches Walten und Wirken auf Erden, von der mythischen Stunde seiner Geburt an bis zu seinem Abtreten vom irdischen Schauplatz, ist der glänzende rothe Faden, der durch die ganze Dichtung läuft und sie uns vielleicht eben deshalb, weil wir so gründliche Kunde vom nordischen Apoll vernehmen, um so werther und theurer macht.«

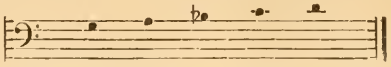
Neben diesem grossen Epos, das uns hier nicht weiter beschäftigen kann, haben die Finnen eine ausserordentliche Menge von Liedern und Balladen. Die rein lyrischen Dichtungen sind von grosser und tiefer Innigkeit und Wärme der Empfindung, die an treffenden, der nordischen Natur entlehnten Bildern sich entäussert. Der Bauer hinter dem Pfluge, der Fischer bei seinen nächtlichen Fahrten auf dem Meere, der Jäger auf den Schneeschuhen dahingleitend, die Frauen beim Mahlen des Getreides auf der Handmühle, der Krieger wie der Hirt haben ihre besonderen Lieder mit den dazu gehörigen Melodien, welche der Hirt auch auf seinem Horn oder auf der Rohrflöte bläst. Die Sprache der Finnen ist noch wenig bis zur Sprache der Wissenschaft entwickelt, sie ist noch hauptsächlich eine poetische und dem entsprechend Gesangssprache geblieben. Erst wenn die Sprache vorwiegend tiefere Gedanken zu entwickeln unternimmt, verliert sie an Gesang und Wohllaut. Bei der finnischen Sprache überwiegen noch die klangvollen Vocale, weil sie hauptsächlich noch nur der erregten Empfindung oder der belebten Phantasie Ausdruck geben soll. »Die Poesie ist dem Finnen gleichsam eine angestammte, durch die Erbschaft des Blutes angeborene, natürliche Bedingung des Lebens, die mit seinem Fühlen, Denken und Handeln zusammenfällt. Und immer ist die Rhythmik da, klar, bündig gediegen, wie eine goldene Hülle, die sich um einen edelsteinenen Kern legt.« Der viermal sich wiederholende, nur selten mit Daktylen untermischte Trochäus bildet das fast einzige Versmaass, das selten zu einer solchen Vollendung gediehen ist wie hier. Hieraus lässt sich auch der fünftheilige Rhythmus der finnischen Melodien erklären. Der letzte Fuss wird, um den Schluss zu markiren, verlängert und damit ist der fünftheilige Rhythmus von selbst gegeben.



Für das noch wenig rhythmisch gebildete Gefühl der Urvölker konnte dieser fünftheilige Tact durchaus nicht so beunruhigend oder störend wirkend werden wie für unsere Empfindung. Diesen Völkern war es nur darum zu thun, die Strophe durch die Melodie nachzubilden und indem diese das trochäische Versmaass nachahmt, aber mit Verdoppelung des letzten Fusses ist der fünftheilige Tact, der Fünfvierteltact ganz naturgemäss geworden, er konnte also gar nicht so aussergewöhnlich wirken wie auf unser Ohr, das auch symmetrische Gliederung des Rhythmus im Metrum verlangt.

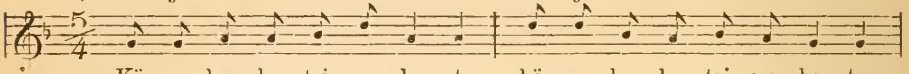
Auf die weitere Bildung der Melodie haben ferner die Instrumente, welche bei diesen Völkern in Anwendung kamen, Einfluss. Es sind dies die Rohrflöte, das Hirtenhorn, die Sackpfeife und vor allem als ältestes Saiteninstrument die Kantele, eine Art Harfe oder Lyra, die später auch Harpa genannt wurde. Sie ist in der Regel mit fünf kupfernen Saiten bespannt und heisst auch Vaski-Kantele zum Unterschied von der dreisaitigen Jouhi-Kantele,

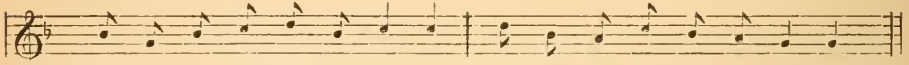
die nur mit drei Saiten bespannt ist. Das Instrument ist aus Holz, dem bunten Birkenmaser, geformt, etwa $^3/_4$ Ellen lang mit zwei Böden, die fünf Saiten liegen auf dem obern flach auf. Das Instrument wird sitzend gespielt, indem es auf dem Schooss des Spielers ruht, wobei die untere Höhlung an das linke Knie gelegt wird. Die Finger der rechten Hand machen dann die Saiten erklingen, die in folgenden fünf Tönen gestimmt sind:



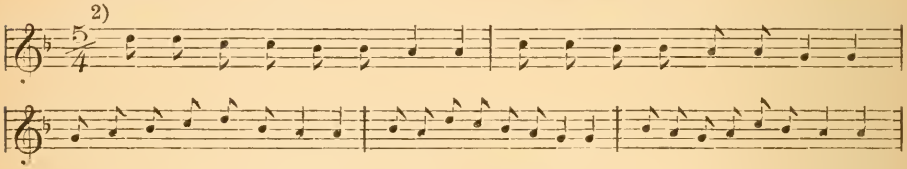
und sie bilden die Grundlage einer ganzen Reihe von alten Runenmelodien:*)

1) Päamjes. Puoltaja.

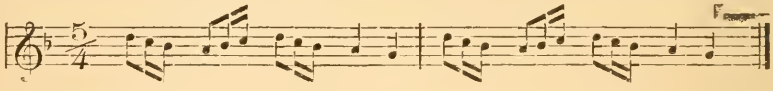




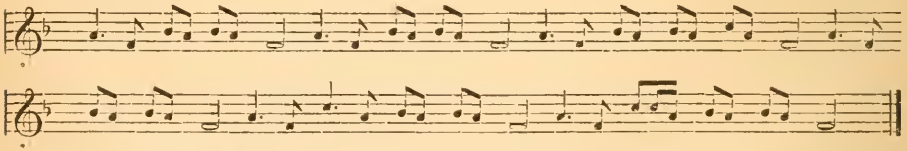
2)



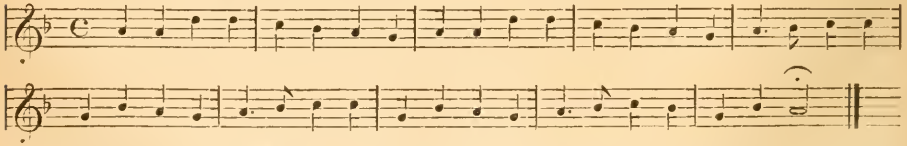
Auch Tanzmelodien halten diese Töne der Kantele fest und werden zugleich von dem Rhythmus dieser Lieder beherrscht, wie z. B. in folgenden:



Andere Melodien, wie z. B. die der Hirten scheinen durch das Hirtenhorn oder die Rohrflöte beeinflusst zu sein. Sie haben eine ganz andere natürliche Grundlage und andere Intervallenverhältnisse, wie die nachstehend verzeichneten Hirtenmelodie (*Paimen-loilottamus*):



oder die Melodie: »*Syvänmoan Novilla*« (Im dunkeln Walde):

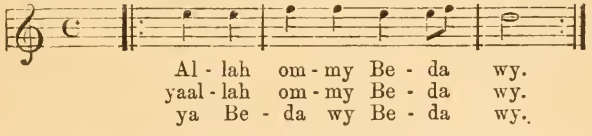


Diese finnischen Melodien gewähren die trefflichsten Aufschlüsse über die Bedingungen, unter denen die verschiedenen Arten der Volksmelodien bei den verschiedenen Völkern erfunden werden. Sie stehen gewissermassen mitten inne

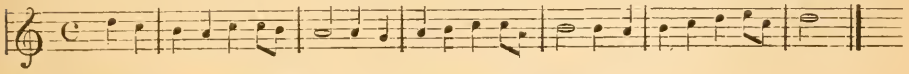
*) Der finnische Name Runo, in der Mehrheit Runot, bedeutet „Gesang“ und hat mit den angelsächsischen und deutschen Runen nichts gemein. Runenschrift, Runensteine, Runenstäbe u. s. w. fehlen am Ostgestade des baltischen Meeres. Der Sänger und Dichter heisst bei den Finnen: Runoja, Runolainen, Runottaja, Runoseppä und in Sawolax und Karelen Runoniekka.

zwischen jenen, in denen sich nur der wilde Drang nach Entäusserung ungezügelter Erregung oder eine gewisse wüste Lust am Gesange schaffend erweist und jenen, in welchen ein noch mehr geläutertes künstlerisches Gefühl auch eine grössere Ordnung und mannichfaltigere Darstellung der Rhythmik erzeugt. Darin, dass sie sich streng innerhalb des Systems, nach denen ihre Instrumente gestimmt sind, halten, erheben sich diese Melodien über die wilde und wüste Tonverwirrung, in denen die asiatischen Melodien meist erscheinen; die unsymmetrische Weise aber, in welcher sie das Metrum darstellen, lässt sie nicht zu der mehr künstlerisch beruhigenden Formgestaltung anderer Völker, wie der Russen, Schweden und Dänen oder der Deutschen gelangen.

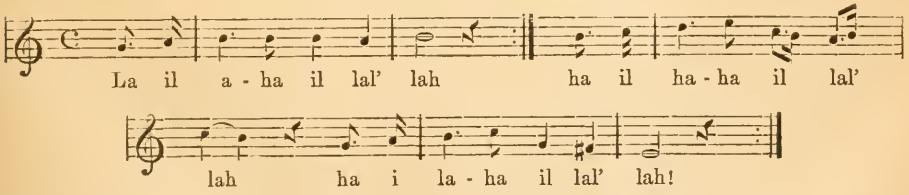
Unter den wilden Völkerschaften Asiens haben namentlich die Araber seit dem 10. Jahrhundert eine grosse Regsamkeit entwickelt und sind für die Cultur in gewisser Beziehung hochbedeutsam geworden. Mit ganz besonderer Liebe haben sie auch die Musik gepflegt und sie bis auf eine bemerkenswerthe Stufe der Entwickelung geführt, ohne indess damit wesentlichen Antheil an der Gesammtentwickelung dieser Kunst zu gewinnen (s.: Arabische Musik). Originell wie die Poesie der Araber sind auch die Melodien ihrer Lieder. Bunt und vielgestaltig wie das Leben dieses wunderbaren Volksstammes breitet sich auch seine Poesie in überraschendster und blendender Mannichfaltigkeit aus. Alles athmet hier die glühendste verzehrendste Sinnlichkeit; nicht nur die Lieder der Liebe, die in grosser Anzahl vorhanden sind, sondern auch die Helden- und Schlachtgesänge, die Lieder, welche die Natur besingen, und selbst die Todtenklagen und die Reise- und Rastlieder sind von derselben Gluth der Sinnlichkeit belebt und getragen, wodurch sie einen grossen unwiderstehlichen Reiz gewinnen. Von nicht minderem Reiz sind meist die Melodien, obgleich sie alle fast nur als die rohen Erzeugnisse einer durchaus verwilderten Phantasie, einer meist ganz uncultivirten Kunstfertigkeit erscheinen. Nur die einzelner Stände zeichnen sich durch grosse Einfachheit aus, wie der Gesang der Ruderer:



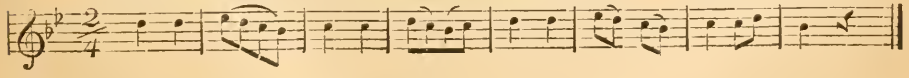
oder der Gesang eines Fakirs aus Girgeh, den Villoteau mittheilt:*)



Mehr zusammengesetzt ist der Gesang der Derwische:

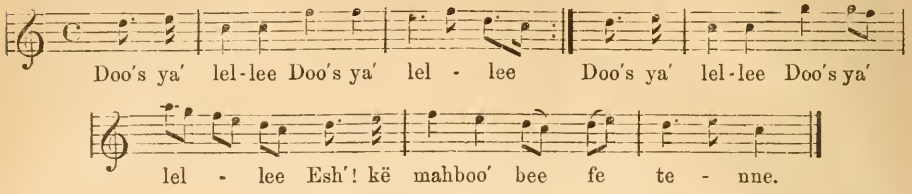


Sehr selten sind solche innige und wohlgeformte Melodien wie die folgende, welche Jomard, Mitglied der Akademie in Paris, aus Aegypten mitbrachte:



*) „*Descript de l'Egypte*“ Bd. 14 p. 241.

oder die nachstehende, die Lane*) mittheilt, und die vollständig künstlerisch wohlgebildet erscheint:



Meist indess werden diese Gesänge mit allerlei Schnörkeln verziert, so dass die Grundverhältnisse selten noch deutlich zu erkennen sind. Dabei bleibt es häufig nur zu sehr zweifelhaft, ob die uns seltsam berührenden Intervallenverhältnisse wirklich auf dem aus wiederholter Theilung unserer kleinsten Intervalle entstehenden Tonsystem beruhen, oder vielmehr eine Folge der eminenten Ueberreizung des Gefühls sind, jener Wildheit, welche einen geordneten Rhythmus selbst in der Dichtung nur schwer zur Erscheinung kommen lässt, im Gesang äusserst selten. Das ist es auch namentlich, was die Aufzeichnung dieser Gesänge so ungeheuer erschwert. Sie lassen sich aus dem angegebenen Grunde selten ohne gewaltsame Veränderungen in unser Tonsystem und noch seltener in unseren Rhythmus bringen, und wiederholt versichern Reisende, dass wenn sie solche von ihnen mit Mühe und grosser Sorgfalt aufgezeichneten Gesänge und Musikstücke vor den Eingeborenen des Landes in unserer Weise vorführen liessen, diese sie gar nicht wieder erkannten und alle derartigen Versuche nur herzlich belachten.

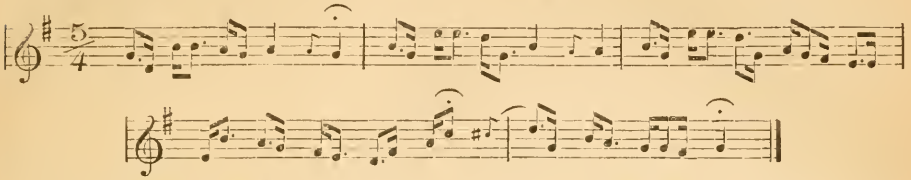
Auch das **Ungarische Volkslied** gehört dieser Richtung an. Der Artikel Ungarische Musik characterisirt die Eigenthümlichkeit desselben bereits dahin, dass es gleichfalls, wie die der asiatischen Völkerschaften sich äusserst wenig in die geregelten Formen der mehr künstlerisch gefügten abendländischen Musik fügt. Wir haben bereits den fünftheiligen Rhythmus der finnischen Volkslieder als ein ganz natürliches Erzeugniss der Entwickelung nachgewiesen; in derselben Weise wird die Ungarische Volksmelodie bis zum siebentheiligen geführt; allein dieser ist bei weitem weniger ausgeprägt wie jener. Beim Ungarischen Volkslied ist das sprachliche Metrum schon nicht so energisch gegliedert wie dort. Während in der finnischen Poesie die Zeile sich mit grosser Energie metrisch gliedert, ist das bei der ungarischen nur selten der Fall. Bei der finnischen wird wohl auch statt des trochäischen Fusses einmal ein daktylischer eingeschaltet, wie:

Hüwät	pijat	kauniit	tüttäret
Gute	Mädchen	schöne	Töchter
Mistä	pohat	woimat	tulewat?
Sagt wo -	her die	bösen	Weiber?

allein die ursprüngliche Gliederung bleibt immer dieselbe. Der ungarischen Poesie ist es hauptsächlich nur darum zu thun, die Verszeile herauszubilden, deren enge metrische Gliederung wird meist ganz vernachlässigt, und dem entspricht auch die musikalische Darstellung; diese respectirt wohl die Verszeile, aber in der rhythmischen Zusammensetzung bewahrt sie ganz dieselbe Freiheit, so dass der Rhythmus dieser Lieder ebenfalls bis zu einer oft zügellosen Wildheit entwickelt ist. — Die melodische Führung der Lieder nimmt zwar die diatonische Tonleiter zum Grunde, allein doch, wie das ebenfalls bereits ausgesprochen wurde, so, dass wir vielfach auch Intervallen begegnen, welche nicht in unserer Weise darzustellen sind, und wir mussten es auch hier im Zweifel lassen, ob wir dies irgend welchem nachhaltigen Einfluss arabischer

*) *„An account of the manners and customs of the modern Egyptians written in Egypt during the years* 1833—35.“ *By Edward William Lane* (London, 1836. II, pag. 80).

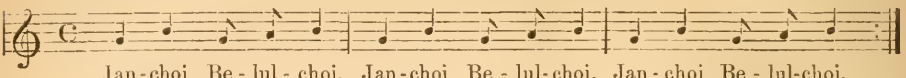
Tonsysteme, oder aber der stürmischen überreizten Empfindung, welche die Intervalle der tonischen Tonleiter in unserer Weise unmessbar übertreibt oder verengt. Die Eigenthümlichkeit des Rhythmus, nach welchem der Accent bei der ungarischen Volksmelodie meist auf das Nebentacttheil gelegt wird, erklärten wir schon im Artikel Ungarische Musik.



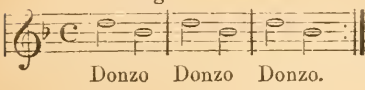
Den Grund, weshalb das sonst so reich und mannichfaltig emporblühende Ungarische Volkslied nicht wie in anderen Ländern zu einer mächtig sich ausbreitenden Kunstmusik führte, haben wir bereits in dem mehrfach erwähnten Artikel Ungarische Musik dargelegt. Ungleich planvoller und ebenmässiger entwickelt sind die Indischen Volksmelodien, welche uns von verschiedenen Reisenden übermittelt worden sind. Haben diese richtig notirt, was immer aus den bereits angegebenen Gründen fraglich erscheint, so ist damit festgestellt, dass die Indier einen weit entwickeltern Sinn für rhythmisches und melodisches Gleichmaass ihrer Lieder besitzen als die vorerwähnten Völker. Die von Ouseley (s. d.) in seinen »*Oriental Collectiones*« (London, 1797) und von Bird gesammelten indischen Volkslieder sind fast durchweg auf unserer, der tonischen Tonleiter errichtet und sowohl rhythmisch wie ihren Intervallenverhältnissen nach durchaus ebenmässiger gegliedert wie die der vorhergenannten Völker. Dabei zeigen sie auch Verschiedenheiten je nach der Landes- und Stammeseigenthümlichkeit der einzelnen Landstriche; der Sinn für Ebenmaass ist in den verschiedenen Strichen auch verschieden entwickelt, so dass die Lieder des einen wilder und mannichfaltiger sind als in dem anderen, in welchem mehr künstlerisches Gleichmaass waltet. Das gilt auch von den Liedern der Mongolen und Baschkiren, der Kurden und Turkomannen, der Javanesen und Maleyen. Wir finden bei ihnen meist die an sich zügellose Wildheit der musikalischen Rhythmik, die überall hindurch zu brechen geneigt ist, durch eine in gewissem Grade ausgebildete Sprachrhythmik gebändigt; und ihre Wirkung ist eine um so grössere, je klangvoller die Sprache entwickelt ist, wie z. B. die der Malayen oder der Kalmücken. Ganz dasselbe gilt von einzelnen afrikanischen Völkerschaften, wie z. B. den afrikanischen Beduinen und den Berbern, deren Lieder eine wohlthuende metrische Symmetrie zeigen, die durch die einfache Melodie meist so treu nachgebildet ist, dass sie beruhigend und angenehm wirken. Es sind allerdings ursprünglich meist nur kurze Phrasen, die in einem Athemzuge zu singen sind und wahrscheinlich mehr heftig herausgestossen als gesungen wurden. So namentlich stellen sich uns die Lieder bei einzelnen Verrichtungen dar, wie beim Wasserschöpfen, beim Rudern, ebenso die Lieder, mit denen sie den Tanz begleiten oder in die Schlacht zogen. Bei den Liebesliedern veranlasst dann der weitere und künstlicher zusammengesetzte Bau der Strophen eine breiter sich entfaltende Melodie. Die Lieder, die eine gewisse Thätigkeit begleiten, werden von dieser zunächst vollständig beeinflusst. Am Tanz und Marsch schon wurde nachgewiesen, dass es bei beiden zunächst nur auf ein bestimmtes, den Tanz regelndes rhythmisches Motiv ankommt, dass es genügt, um Tanz und Marsch zu regeln, dies Motiv in ununterbrochener Folge, so lange beide währen sollen, auszuführen, und es wurde dort gezeigt, dass man Jahrhunderte hindurch sich mit diesem einfachen rhythmischen Motiv begnügte, dass die Spielleute nichts weiter thaten, als die zwei- oder dreitactige Phrase, in der das Tanzmotiv Ausdruck fand, zu wiederholen. Unter denselben Umständen entstanden auch die nur aus einer kurzen melodischen Phrase bestehenden Lieder, welche noch bei den uncultivirten

Völkern Asiens und Afrikas im Gange sind, und die wir auch bei jenen noch finden, bei denen die Entwickelung des Volksgesanges auf eine höhere Stufe gelangte. Aus Abessinien, Amhara, Tigre sind uns solche kurze Melodien übermittelt worden:

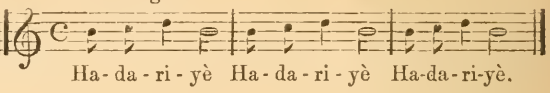
In Amhara.



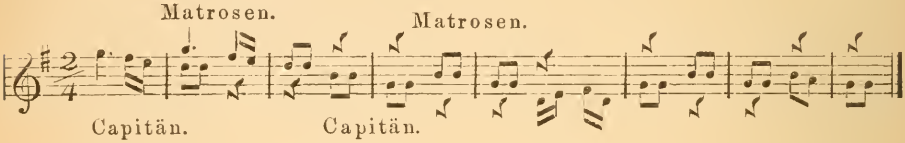
In Ganga.



In Tigrē.



welche von den Eingeborenen bis zur Ermüdung ununterbrochen wiederholt werden. Complicirter schon ist jener Gesang beim Rudern, den Barrow, der Secretär Lord Macartney's, mittheilt:



Die Völker mit einer starken, energisch gestaltenden Innerlichkeit führten diesen Prozess weiter. Die erregte und mächtig nach Ausdruck ringende Empfindung fand in diesen Phrasen nicht mehr den genügenden Raum. Mit dem erwachenden und immer lebendiger wirksam sich erzeigenden Sinn für die Reize der Natur und das bunte Wechselspiel des Lebens gewann auch die Phantasie entscheidenden Einfluss auf diesen ganzen Entwickelungsprozess. Die lebendig gewordene Empfindung soll nun nicht mehr nur zum Ausdruck kommen, sondern es soll dies zugleich in möglichst anschaulicher Weise, in lebhaften Bildern der Phantasie geschehen, und so schreitet der dichterische Ausdruck von der einfachen Verszeile zum Versgebäude vor. Wenn es früher genügte, die einzelne Zeile, die so weit ausgedehnt wurde, als der Athem reichte, für sich hinzustellen und ihr dann eine zweite, auch dritte und vierte ganz gleichgebildete beizuordnen, die alle nach derselben Melodie zu singen waren, so wurde, nachdem das dichtende und singende Subjekt seines bedeutenderen Inhalts sich bewusst geworden war, es veranlasst, zunächst zwei Zeilen zur Strophe zu verbinden; diese betrachtet man dann weiterhin als Vordersatz, dem ein gleichgebildeter Nachsatz folgen muss, so dass die zweizeilige Strophe sich zur vierzeiligen erweitert; wie dann auf demselben Wege die drei-, fünf-, sechs- und mehrzeiligen Strophen entstehen und wie das mehrstrophige Lied auf diesem Wege gewonnen wird, ist hier nicht weiter nachzuweisen, da sich das von selbst ergiebt; zudem werden wir noch wiederholt darauf zurückkommen müssen.

Dass einzelne Völker Asiens und Afrikas, dass namentlich Araber und Indier an diesem Prozess sich betheiligten, ist bereits erwähnt, aber sie vermochten ihn kaum wesentlich zu fördern, durchaus aber nicht zu Ende zu führen, weil sie nicht zu jener Selbstbeherrschung gelangten, welche die künstlerische Formgestaltung erfordert. Sie stehen zu sehr unter der Herrschaft ihres leidenschaftlich wogenden und fluthenden Inneren, um jenen objektiven Standpunkt zu gewinnen, von dem aus allein die wohlgeformte Liedmelodie zu gewinnen war. Erst die, bei aller Gluth der Empfindung doch auch kühl verständigen Europäischen Arier, und zwar namentlich die Nordeuropäer: die Slaven, Letten und Germanen (Deutsche, Holländer, Vlämen, Dänen, Engländer und Skandinavier), weniger noch die Südeuropäer, die Kelten, Griechen und Romanen (Portugiesen, Spanier, Italiener,

Franzosen und Wallonen) haben diesen Prozess zu Ende geführt, indem sie die vollendete Liedform auch in der Melodie fanden.

Die früheste Zeit der Poesie der **Skandinavischen Völker**, der Dänen, Schweden, Norweger und der im neunten Jahrhundert von der letzteren angeregten der Isländer interessirt uns hier weniger, weil, wenn wir auch nichts Bestimmtes darüber wissen, wir doch annehmen können, dass der Antheil, den der Gesang hier noch nimmt, eben so untergeordneter Art ist wie bei der frühesten Entwickelung der Poesie der anderen Völker. Es ist wohl unzweifelhaft, dass bei den Göttermythen, den Liedern der Edda, der Gesangton nur Verwendung fand, um das strophische Versgefüge herausbilden zu helfen. Die Eddalieder sind meist sehr einfach construirt; vier Langzeilen bilden eine Strophe, die durch den Stabreim verbunden sind. Die einzelnen Zeilen sind durch eine Cäsur wiederum getheilt, so dass die Strophe eigentlich aus acht Halbzeilen besteht — es ist dies die Form des *Fornyrdalag*; haben die zweite und vierte Langzeile keine Cäsur, so heisst die Form *Liodahâttr*; dabei wird der Stabreim gern, wenn auch nicht immer, auf die beiden letzten Hebungen dieser Zeilen versetzt. Wie früher nachgewiesen worden ist, konnte der Gesang an dieser Darstellung keinen grösseren Antheil gewinnen, als dass er diesen sprachlichen Gestaltungsprozess mit klangvollen Accenten unterstützte. Man darf mit grösster Sicherheit annehmen, dass der Gesang hier nur insofern formbildend mit eingriff, als er die Hebung von der Senkung energischer scheiden half und die bindende Kraft der Alliteration erhöhte, indem er die Alliteranten durch erhöhten Klang der Stimmen auszeichnete. Von einer Melodie kann natürlich noch nicht die Rede sein. Zu einer solchen erhob sich der Gesang erst dann, als die Empfindung grösseren Antheil an der Dichtung gewinnt. Die Göttermythen sind vorwiegend das Produkt der schaffenden Phantasie des Volksgeistes, das Gemüth konnte nur geringen Antheil daran gewinnen. Erst als dann in den Heldensagen, im episch lyrischen Volksliede Stoffe behandelt werden, welche selbstredend der menschlichen Empfindung näher liegen, gewinnt diese bedeutenderen Einfluss und macht sich namentlich in der selbständigen Melodie geltend. Zunächst freilich kommt es dem erzählenden Liede — der Ballade — vor Allem darauf an, die Erzählung des betreffenden Ereignisses in ungeschminktester, einfachster Weise zu geben — das lyrische Element, die Empfindung kommt dabei ausschliesslich im Gesange, in der gesungenen Melodie zur Erscheinung, bis die Poesie selbst musikalisch wird, und dem Gefühl in der besonderen Form des Kehrreims (Refrain, *Omqväde*, eigentlich Kehrsang, Kehrzeile), der den meisten älteren skandinavischen Balladen beigegeben ist, Ausdruck giebt. Er bezieht sich häufig direct auf die Hauptperson oder erzählte Begebenheit, wie in der Ballade:

Herr Ulfver er war ein Rittersmann,
Er nahm ein Bräutlein aus fremdem Land.
So kennen wir Ulf.

Oder in den Magnus-Balladen:

Es war an einem Sonntag früh
Eh das Lied der Lerche erklungen.
Ein Jüngling ruht am Ufer hie,
Er hört wie die Meerfeen sungen:
„Ach höret junger Magnus,
Ich biet' Euch reiche Gaben,
Wollet Ihr mein sein?"

Oder:

Herzog Magnus wandelt im Rosenhain,
Er legt sich zum Schlummer im Grünen,
Es kommen zwei stattliche Jungfräulein,
Die möchten zum Liebsten ihn küren:
„Herzog Magnus antwortet mir,
Sagt nicht Nein, sagt Ja, Ja!"

Häufiger noch fasst er die, der ganzen Erzählung zu Grunde liegende poetische Stimmung in eine Sentenz zusammen, die sich dann durch die ganze Ballade

hindurchzieht und jene Stimmung immer anklingend erhält. Dabei nimmt der dichtende Volksgeist durchaus nicht immer Rücksicht auf einen engen Zusammenhang dieser wiederkehrenden Sentenzen mit der eigentlichen Erzählung. Die allgemeine Stimmung, aus welcher die Ballade hervortreibt, soll dadurch in einem Bilde verkörpert werden, ohne Rücksicht auf die specielle Erzählung und dies liefert zunächst immer die Natur, so dass wir die Kehrreime: »Im Sommer«, »Im Sommer, wenn hold die Vögelein singen« oder »Denn jetzt stehet der Wald in Blüte« oder »Unter der Linde« oder »Die Linde zittert im Haine« — »Derweil grünet die Lind auf dem Eiland« u. s. w. sehr häufig angewendet finden. Eben so häufig nimmt aber der Kehrreim direct Bezug auf die Handlung und die ihr zu Grunde liegende Gefühlsrichtung, wie in der Ballade:

Herr Oluf reitet im Dämmerschein,
So kommt er in den Elfenrei'n.
Der Tanz geht wol
So wol am Haine.

oder in der Ballade:

Klein Hilla sie sitzet im Kämmerlein
Niemand kennt meinen Jammer, als Gott —
Ihr rinnen die Thränen aufs Wängelein
Der lebet nimmer, dem ich mein Elend könnte klagen.

bei denen die gesperrt gedruckten Zeilen als Kehrreim in jeder Strophe wiederkehrten. Nicht selten werden auch zwei Arten des Kehrreims verbunden zu einem Doppel-Refrain:

Herr Peder geht vor seiner Mutter zu stehn:
Wehet kalt, kalt der Nordwind über's Meer —
Und hatt' ich nicht ein Schwesterlein schön?
Sie kehret wol zurück, wenn der Wald sich belaubet.

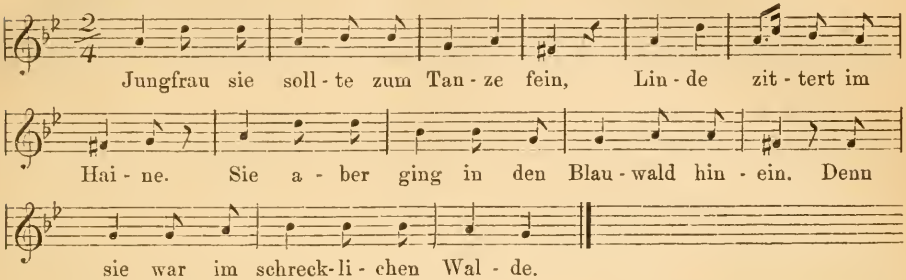
Der zweite bezieht sich auf die Erzählung, der erste giebt in einem der Natur entlehnten Bilde der Stimmung Ausdruck. Ebenso in der Ballade:

Hildebrand diente am Königshof klar.
Im Haine —
Und dorten dient' er wohl fünfzehn runde Jahr
Für die, der er verlobt in seiner Jugend.

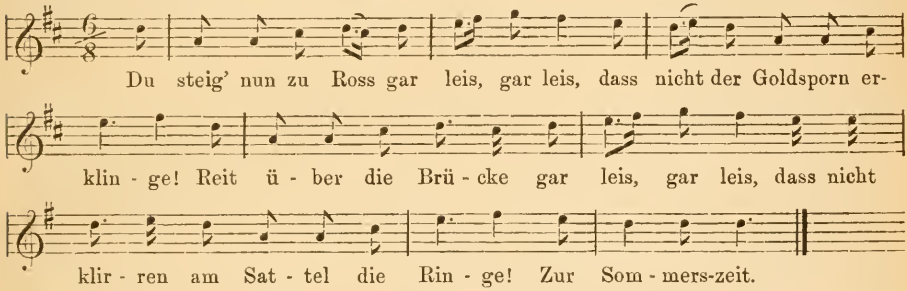
Der Refrain wird von entscheidender Bedeutung für die Melodie der Ballade; als das eigentlich musikalische Element veranlasst er eine bedeutendere Selbstständigkeit derselben und drängt zu einer grösseren inneren Geschlossenheit und symmetrischen Anordnung. Es wurde bereits ausgesprochen, dass auf die Melodiebildung das besondere, unter dem Volke lebendige Tonsystem von durchgreifendem Einfluss ist; selbstverständlich wurden nur die Intervalle verwendet, welche dem Volke bekannt und geläufig waren; so lange also den Gaelen und Iren und den scandinavischen Völkerschaften überhaupt die Fünfton-Tonleiter: *c—d—f—g—b—c* nur bekannt war, so lange konnten sie auch nur die Töne derselben verwenden; allein man darf deshalb nicht ohne Weiteres schliessen, dass alle Lieder, denen gewisse Intervalle fehlen, auf unvollständigen Tonleitern auferbaut sind. Wir bringen in unserer heutigen reich entwickelten Musik selbst nicht immer alle Intervalle in Anwendung, sondern beschränken uns oft auf nur wenige, trotzdem uns die Intervalle alle bekannt und geläufig sind. Es kommt hierbei lediglich darauf an, ob einzelne Intervalle geflissentlich umgangen werden, oder ob sie überhaupt nicht in Character und Anlage der betreffenden Melodie begründet sind. Hierbei ist übrigens auch zunächst sehr zu beachten, ob die Melodien nur gesungen oder zugleich auch auf der Harfe oder einem Blasinstrument gespielt wurden; manche Intervallenschritte auch in der Melodie werden erst erklärlich, wenn man sie aus der Praxis des begleitenden Instrumentes herleitet; gewisse Intervalle sind auf der Harfe oder der Geige oder der Pfeife oder dem Dudelsack so leicht und bequem zu erzeugen, dass der Spieler unwillkürlich immer wieder darauf zurückgeführt wird, und

so konnte es gar nicht ausbleiben, dass diese Intervalle auch in den betreffenden Gesängen häufiger Anwendung fanden als die anderen, die weniger bequem waren und daher auch seltener im Gesange Eingang fanden. Es wird deshalb bei Beurtheilung gewisser Melodien immer zunächst darauf ankommen, ob sie reine Vocalmelodien oder zum Theil wenigstens instrumental beeinflusst sind.

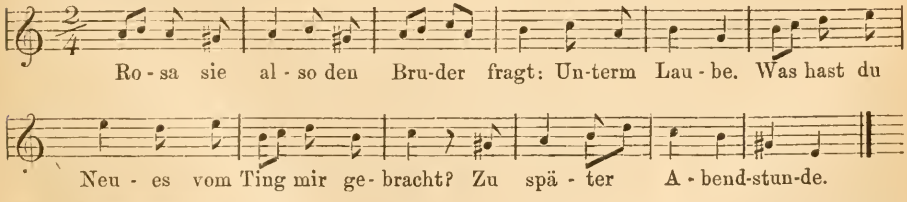
Nachstehende Melodie einer schwedischen Ballade:*)



ist unstreitig nur gesungen worden, wenn möglich ohne Begleitung des Instrumentes, während die nachstehende:

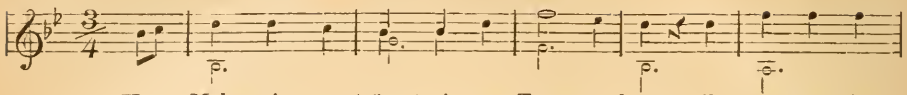


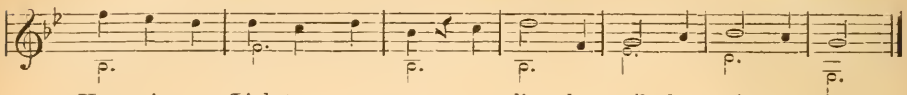
augenscheinlich vom Instrument, einem Horn oder der Rohrflöte beeinflusst ist. Auf allen Saiteninstrumenten sind gewisse Griffe bequemer auszuführen als andere und kommen deshalb am häufigsten in Anwendung; es ist daher ganz natürlich, dass die dadurch dargestellten Intervalle auch im Gesange häufiger in Anwendung kommen. Eine Menge von Freiheiten und Intervallenschritten in der Melodieführung werden uns dadurch klar und es wird immer sicherer sein, diese hierauf zurückzuführen als auf eine neue und eigenthümliche Tonleiter. Das Bewusstsein einer solchen ist ja im Volke nie so lebendig, dass es den gesammten melodischen Zug vollständig zu beherrschen vermöchte. Namentlich bei jenen nordischen Völkern, bei welchen die Kunstmusik weniger entwickelt erscheint und nicht so ins Volk drang, finden wir noch häufig eine Vermischung der Tonleitern, wie wir sie auch in den alten Kirchenhymnen des katholischen Cultus noch antreffen. Dass die Melodie wie oben in der Ballade: »Jungfrau sie sollte zum Tanze fein« in der Dominante beginnt oder wie in dem folgenden:



*) Wie die folgenden aus: „Schwedische Volkslieder der Vorzeit. Aus der Sammlung von Erik Gustaf Geijer und Arvid August Afzelius. Im Versmaass des Originals übertragen von R. Warrens“ (Leipzig, 1857).

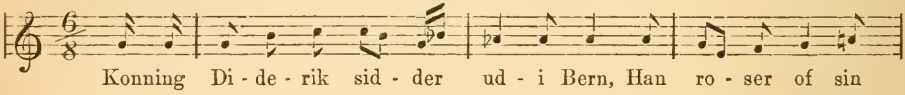
in der Dominant schliesst, kommt sehr häufig vor. Nicht selten werden auch Moll und Dur vermischt wie in folgender Ballade:

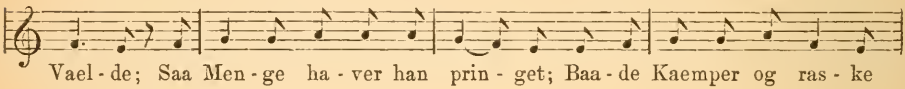


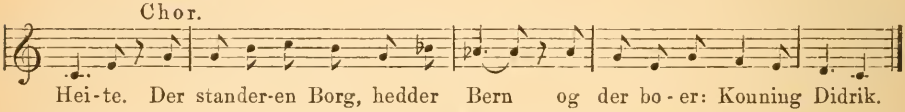


in welcher die Ballade in der Dur-, der Refrain in der Molltonart gehalten ist. Noch eigenthümlicher ist nach dieser Seite folgendes dänische Volkslied:*)

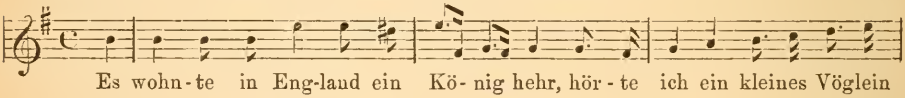
Viðrik Verlandssøns. Kamp med Langbeen Risker.

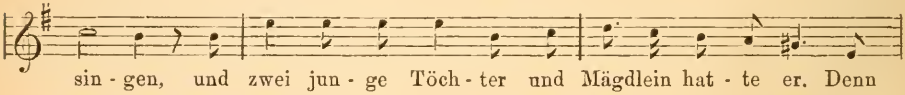


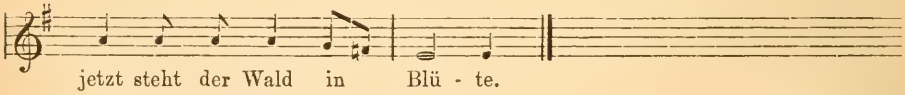


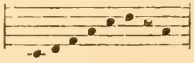
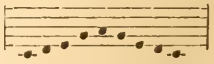


Vielfach begegnen wir auch in diesen Melodien Anlehnungen an die Kirchentonarten, wie am Schluss der nachstehenden Ballade:

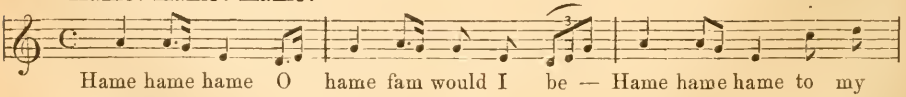


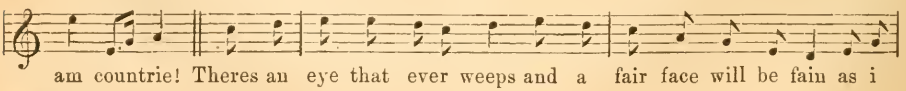




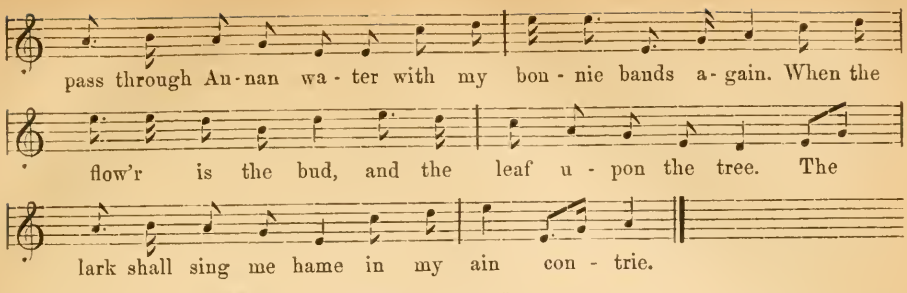
Die alten **Schottischen** Volksmelodien erscheinen am meisten noch von der älteren unvollständigen Tonleiter beeinflusst, wenigstens kommen die auf diese begründeten Intervallenverbindungen  oder  so vorwiegend zur Anwendung, dass man sie als das am meisten charakteristische Merkmal der schottischen Volksmelodien ansehen kann, wie in folgender:**)

Hame! Hame! Hame!

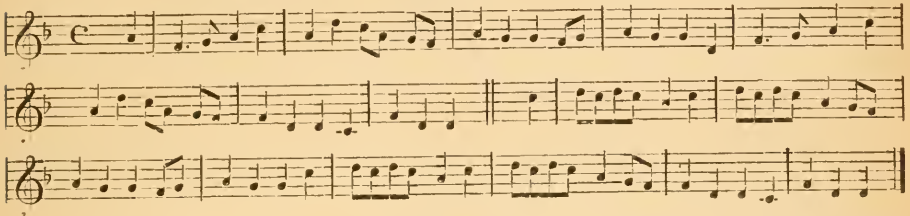




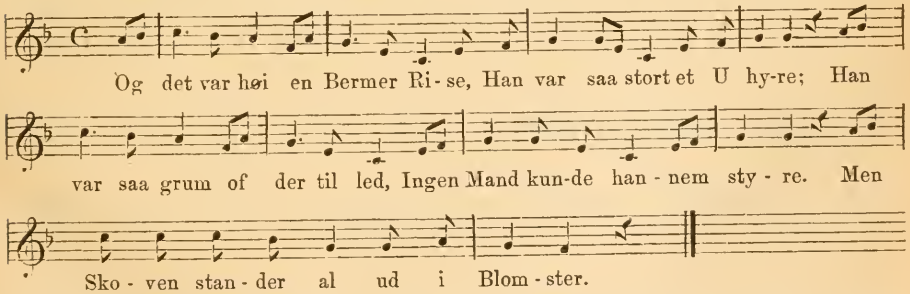
*) Aus: „*Folke-Sang og Melodier of A. P. Berggreen.*"
**) Graham, G. F., „*Songs of Scotland*" (Edinburgh, 1859).



und ebenso in der Melodie »*Cockle Shells*«:*)



Die nähere Betrachtung der Form der gesungenen Ballade ergiebt bereits, dass die Melodie überall das strophische Versgefüge nachzubilden trachtet. Sie drängt an den Schlüssen der Verszeile ebenfalls zu einem Abschluss der sich sonst planvoll ausbreitenden Melodie der Verszeile, dabei werden die einzelnen Zeilen namentlich durch die natürlichen harmonischen Beziehungen eng unter einander in Verbindung gesetzt zum streng geschlossenen Versgebäude. Bei der Ballade, als dem erzählenden Gedicht, ist das immer noch nicht so dringend nothwendig als beim gesungenen Liede, bei welchem im Versgefüge bereits der Inhalt entsprechende Darstellung gewonnen hat. Dieser kommt bei der Ballade mehr im Refrain zur Erscheinung und deshalb erlangt er auch hier eine Art von Ausnahmestellung. In einzelnen Liedern führt er die harmonische Bewegung zu Ende, wie in nachfolgendem dänischen Liede:



In den von uns mitgetheilten Balladen ist, wie überhaupt in den meisten Fällen, der Kehrreim auch melodisch mit grösster Sorgfalt behandelt, so dass er im Grunde immer ein eigenes Gefüge bildet, das der eigentlichen Balladenform erhöhte Eindringlichkeit giebt. Besonders fein ist die Strophe gegliedert, wenn sie mit Doppel-Kehrreim versehen ist und wenn dieser noch durch die Verszeilen aus der Balladenstrophe getrennt wird. Die ausserordentlich feine Weise, in welcher die Volksmelodie die einzelnen Verse unter sich verknüpft und verbindet, wird erst im Volksliede klar werden, zu dessen eingehenderer Betrachtung wir uns wenden.

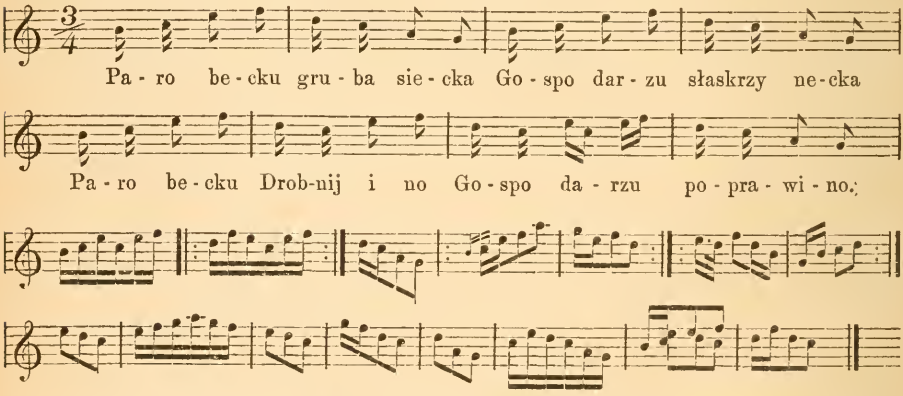
Die lyrische Stimmung, der das Lied zum Ausdruck dient, macht sich zunächst in einem bedeutenderen Maass von sinnlicher Klangschönheit ganz

*) Playford, „*Dansing master*“ 1721.

bedeutsam geltend. Die Liedmelodie strebt von vornherein nach einem grösseren Glanz der Ausdrucksweise und demnach nach grösserer äusserlicher Wirkung als die Balladenmelodie, welche vor allem auf möglichste Verständlichkeit der Worte bedacht ist. In dieser Weise fanden wir schon den Kehrreim von der eigentlichen Balladenmelodie unterschieden. Der grössere Grad der Innerlichkeit, der in ihm zum Ausdruck kommt, giebt auch der Melodie erhöhte Wirkung; weil sich in ihm das antheilsvolle Interesse des Sängers und Hörers an der dargelegten Erzählung ausspricht, gewinnt die Melodie des Refrains grösseren Reiz als die nur mehr recitirende Balladenmelodie. Dieser ist nothwendig dann noch mehr gesteigert in den Liedern, welche nur der Stimmung und der inneren Erregung zum Ausdruck dienen, in welchen diese nicht durch äussere Bilder entzündet erscheint, sondern in denen sie selbst Bilder zeugend thätig ist. Bei der Ballade ist das dichtende Subjekt durch eine ausser ihm sich vollziehende Begebenheit angeregt; beim Liede dagegen ist der Prozess umgekehrt; hier wird die Stimmung erzeugend und gewinnt entweder ganz unmittelbar, oder an Bildern veräussert, zu denen das bewegte Gefühl in der Phantasie sich verdichtet, entsprechenden Ausdruck.

Die Liedmelodien erscheinen daher zunächst sinnlich reizvoller und zugleich auch viel enger noch symmetrisch gegliedert als die Balladenmelodie. In dieser Hinsicht gewinnen zunächst die

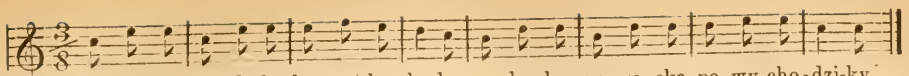
Polnischen Volkslieder unser vollstes Interesse, nicht nur durch einen eigenthümlichen, unmittelbar gewinnenden Reiz der melodischen Wirkung, sondern zugleich durch ihre eigenthümliche, fortwährend wechselnde Weise der Gestaltung. Häufig wird in diesen Liedern nur eine einzige Phrase festgehalten und mit ihrer Verarbeitung das strophische Versgefüge nachgebildet. Die Tanzlieder bestehen fast immer nur aus einem, durch die Tanzrhythmik erzeugten Motiv:*)



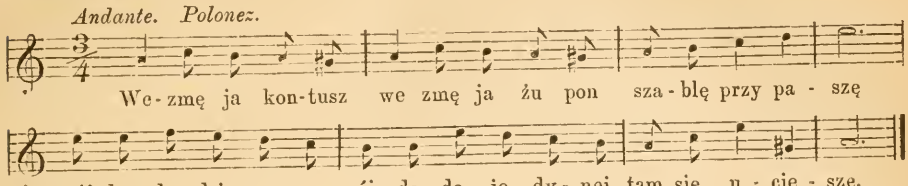
Der erste Tact enthält das Motiv, das im zweiten in der Umkehrung, im dritten in der ursprünglichen Bewegung und im vierten wieder in der Gegenbewegung erscheint; damit aber sind zugleich die Verszeilen herausgebildet und zum Vordersatz zusammengefügt; durch eine veränderte Zusammenstellung wird dann der Nachsatz in veränderter Weise, aber nicht minder festgefügt gewonnen. Es ist wohl nicht nöthig zu erwähnen, dass der Volksgeist hierbei nicht etwa mit theoretischem Bewusstsein verfährt, sondern dass er nur vom künstlerischen Instinct geleitet das Richtige trifft; dass er nicht bewusst schafft, sondern instinctiv erfindet.

Nicht minder zahlreich sind die Lieder, bei denen die Melodie die Verszeile in mehr einheitlichem Zuge darstellt:

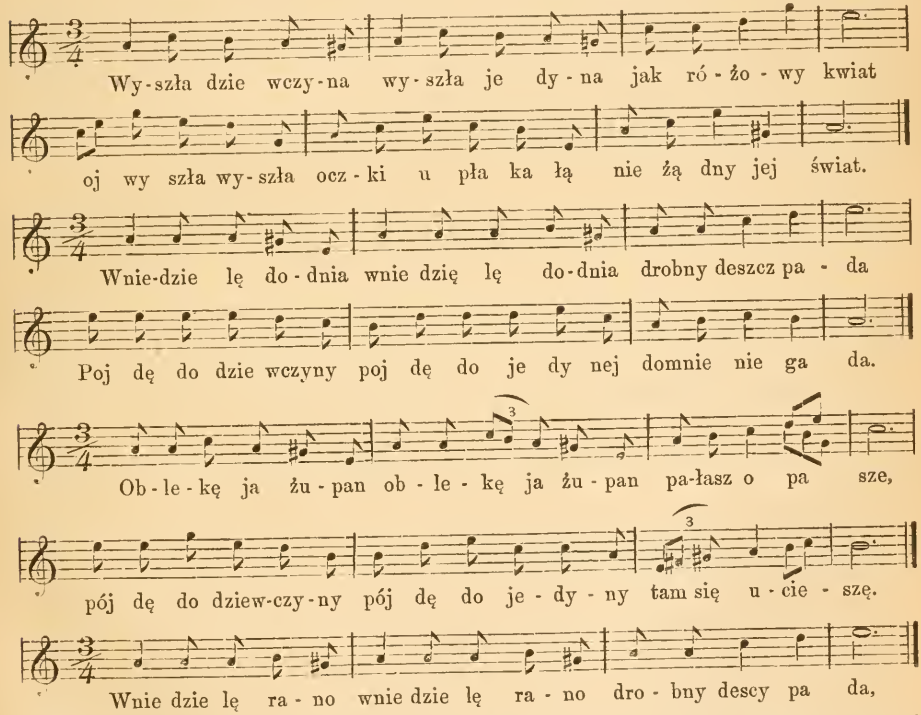
*) Die nun folgenden Polnischen Volkslieder sind dem ausserordentlich reichhaltigen Werk von Oskar Kolbe: *„Pieśni ludu polskiego“* (Warschau, 1857 ff.) entlehnt.



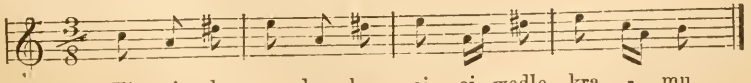
Es ist dies jedenfalls die einfachste Weise dieser Art von Melodiegestaltung: die erste Zeile wird einen Ton tiefer für die zweite wiederholt. Auf diesem Wege werden dann auch breitere Formen gewonnen:

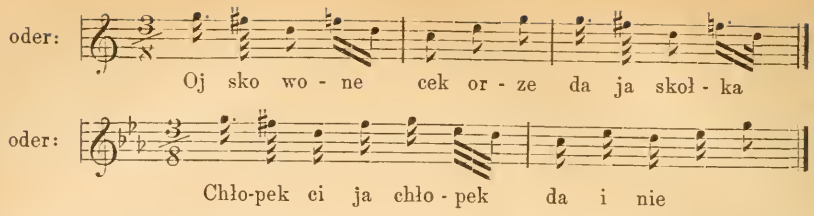


Der Anfang dieses Liedes kommt mit den verschiedensten Veränderungen noch vor:

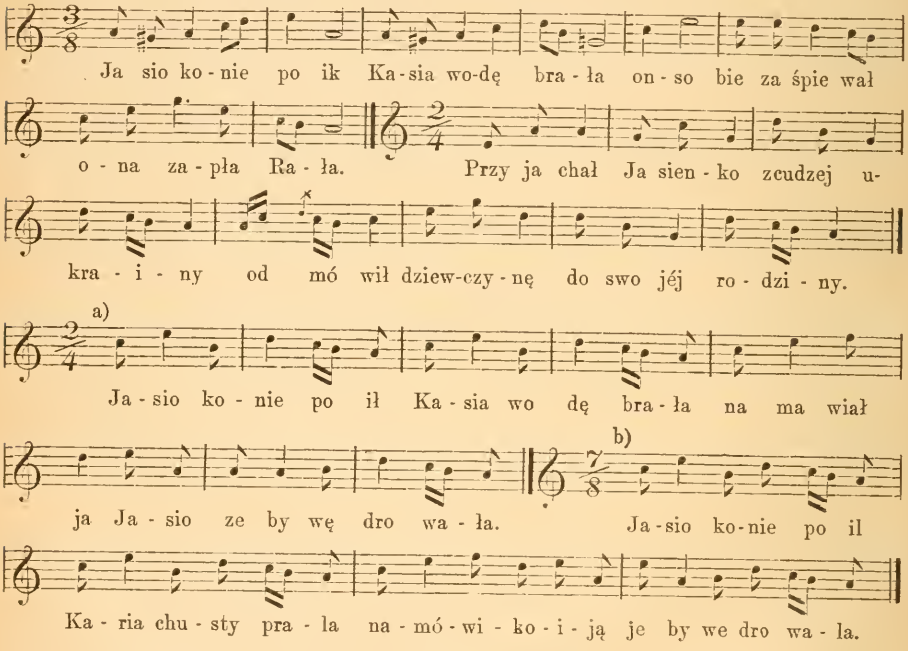


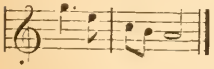
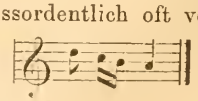
Alle diese Lieder sind im Character des Tanzes der Polonaise oder des Mazurek gehalten und daher ebenfalls mehr instrumental als vocal erfunden. Namentlich an einer ganzen Reihe von polnischen Liedern ist dieser Einfluss des begleitenden Instrumentes in der bereits erwähnten Art nachzuweisen. So nur erscheint die häufige Einführung der übermässigen Quart, des am wenigsten melodischen Intervalls der Tonleiter erklärlich:

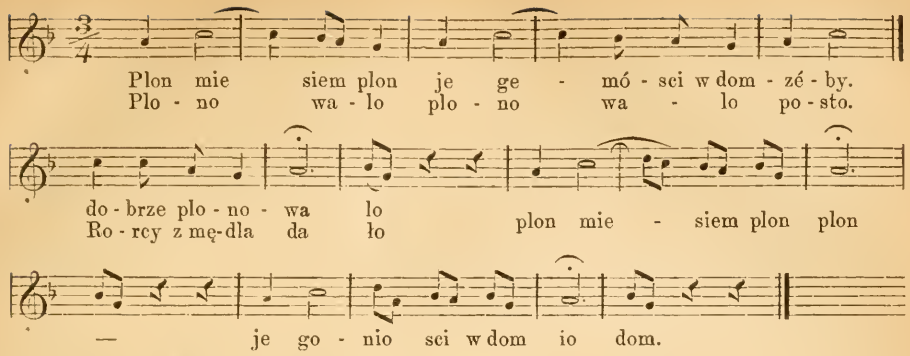




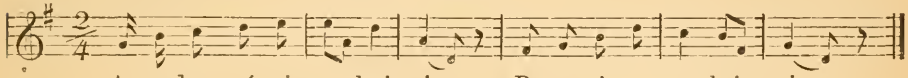
Auf eine derartige Melodieführung kommt wohl selbst die überreizteste Empfindung nicht; sie ist unstreitig durch das Instrument bedingt, durch die Geige oder Pfeife, bei welchen die Technik die Erfindung vielmehr noch beherrscht als beim Gesange. Die, die Saiten verkürzenden, oder bei der Pfeife die Tonlöcher schliessenden und öffnenden Finger kommen auf solche an sich unsangbare Intervalle, an die sich dann allmälig auch die Stimme gewöhnt. Das gilt auch gewiss von einer grossen Anzahl von Liedern, die eine oft seltsame melodische Construction zeigen, wie die folgenden:



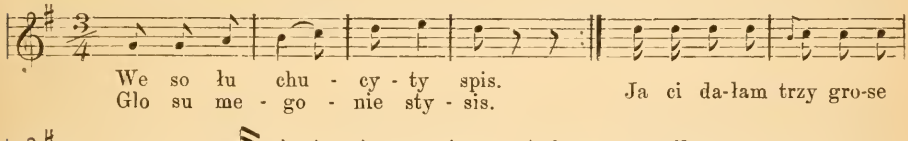
Im Grunde unsangbare Intervalle enthält keins der vorstehenden Lieder; einzelne erscheinen als solche nur im Zusammenhange; so ist der Schluss des ersten  ganz gewiss nicht in der menschlichen Kehle zuerst entstanden, sondern es ist dieser erst angelernt worden. Wir werden bei den wirklich ursprünglich gesungenen Liedern der Deutschen (ebenso der Italiener und Franzosen) erkennen, dass bei ihnen die Schlüsse ganz anders construirt sind. Darnach kann man auch annehmen, dass der aussordentlich oft vorkommende Schlussfall der andern oben verzeichneten Lieder:  von Instrumenten entlehnt ist. Er ist durchaus nicht unsangbar, aber die Singstimme schliesst die zunächst gesungenen Lieder meist in anderer Weise. Die nachstehende Melodie ist ebenfalls durchaus sangbar, aber dennoch verleugnet sie nicht ihren Ursprung von der Pfeife oder dem Dudelsack:



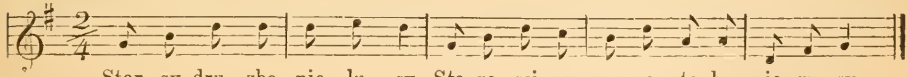
Eine grosse Mannichfaltigkeit entwickeln die polnischen Lieder in der rhythmischen Construction. Die Metrik ist in ihnen durchaus nicht so frei behandelt wie bei der ungarischen Poesie, aber immer doch noch frei genug, um eine grosse Mannichfaltigkeit der rhythmischen Darstellung in der Melodie zu erzeugen. So finden wir Strophen von 2 × 3 Tacten:



von 4 und 6 Tacten:



auch von 5 Tacten:

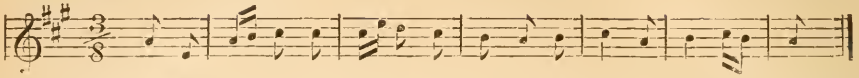


oder auch von 6 Tacten ohne weitere Gliederung wie in folgendem:

Wie bei allen der hier mitgetheilten Lieder sind die polnischen Melodien mehr feurig als innig, von grosser und eindringlicher Beweglichkeit und meist mit jenem Glanz ausgestattet, den eine mehr instrumentale Führung der Melodie immer giebt. Der dem Polen eigene aristokratische Zug seines Characters spricht sich auch in diesen Melodien aus, die deshalb niemals sentimental, viel eher feurig wild werden. Auch die Klage gewinnt bei ihm viel weniger resignirt entsagungsvollen, als vielmehr begehrlich fordernden, herausstürmenden Ausdruck. Selbst der romantische Zug höchster Frauenverehrung, der die Polen auszeichnet, vermag das wilde Feuer der Lieder, in denen auch er sich entäussert, durchaus nicht zu dämpfen und zurückzuhalten. Und hierin namentlich unterscheiden sich die polnischen Volkslieder von den

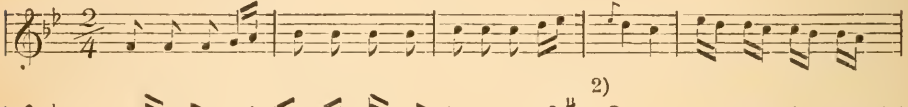
Volksliedern der Russen. Lieder so harmlos heiteren Characters wie das

nachstehende sind im russischen Volksgesange seltener als die melancholischen, sentimentalen:*)

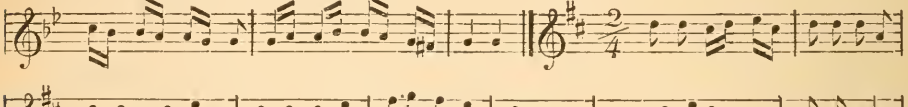


Auch weil die Melodien der Russischen Volkslieder mehr vocal als für Instrumente erfunden werden, gelangen sie zu einem grösseren Grade von Innigkeit und verlieren an Glanz und Feuer. Die Zahl derer, die vorwiegend instrumental gedacht sind, ist durchaus nicht klein und einzelne von ihnen entfalten einen entzückenden Reiz, wie die nachstehenden, die für ein Blas- oder ein Saiteninstrument erfunden zu sein scheinen:

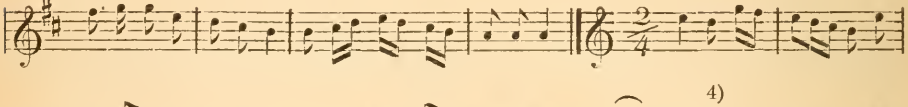
1)



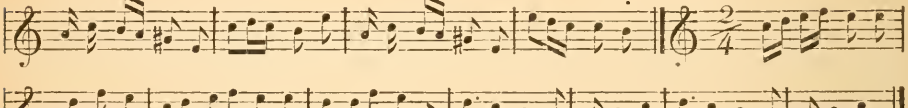
2)



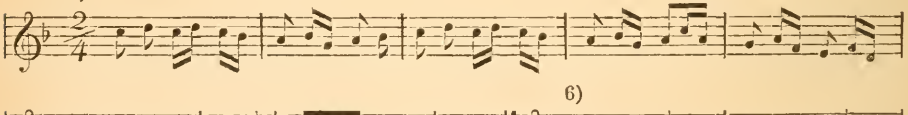
3)



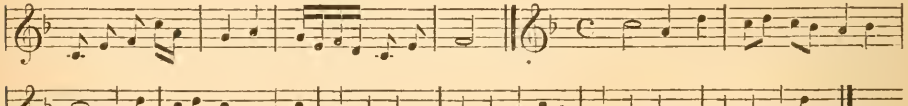
4)



5)

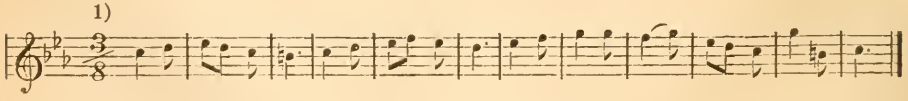


6)

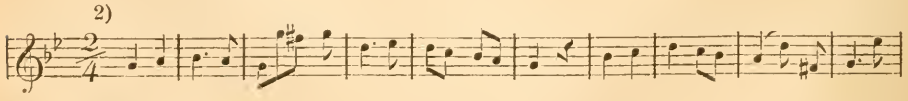


Diese letzte Melodie gehört schon mehr zu den echten Vocalmelodien, in ihrer Verwandtschaft mit den Schottischen Melodien klingt sie doch auch noch sehr instrumental. Unter den nur gesungenen sind einige von entzückender Anmuth und Innigkeit, wie die folgenden:

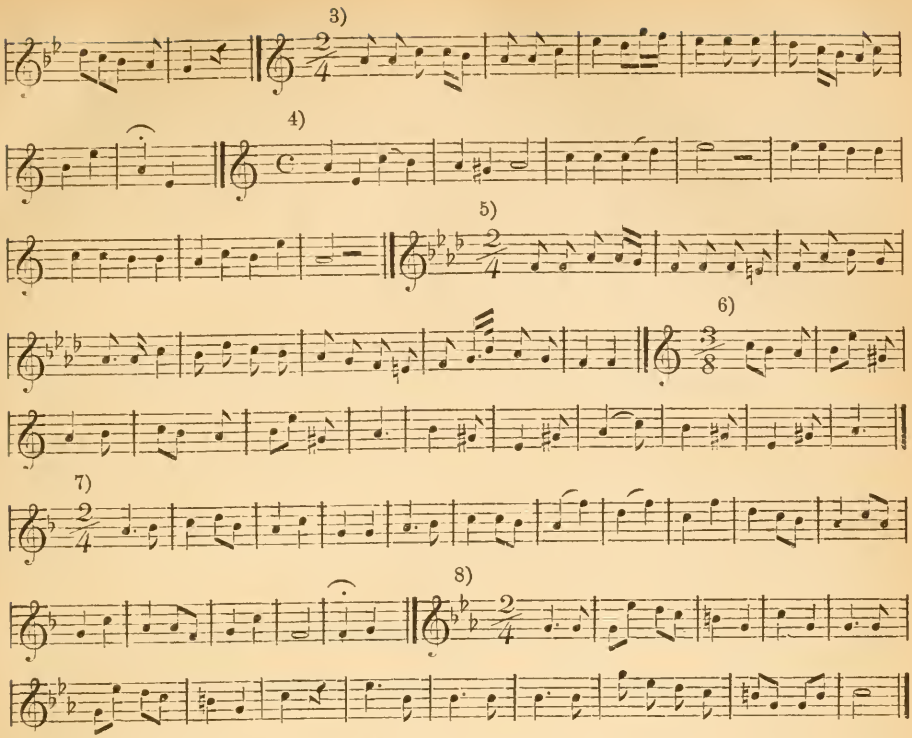
1)



2)



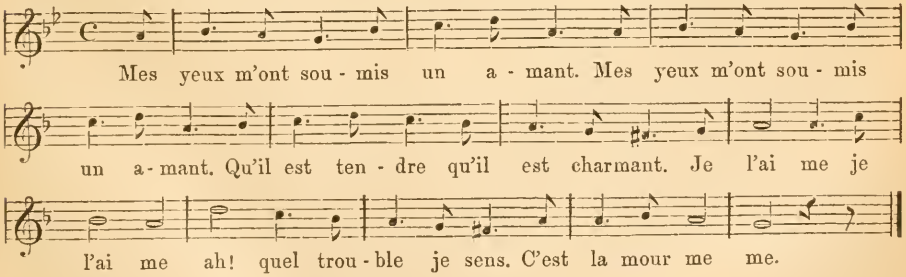
*) Aus: „Sammlung russischer Volksmelodien von Johann Pratsch“ (Petersburg, 1806.)



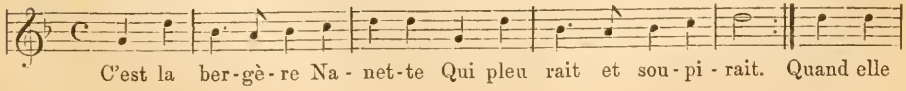
Eine gleich rhythmische Mannichfaltigkeit wie die polnischen zeigen diese russischen Melodien nicht, dafür sind sie aber meist ebenmässiger und stilvoller gegliedert, und was jene an Feuer und Lebendigkeit voraushaben, ersetzen diese durch eine nicht minder unmittelbar wirkende Innigkeit und Wärme. Das gilt auch von den Liedern der Czechen, der Serben und der verwandten Nationen. Die Lieder der Serben zeichnen sich namentlich dadurch aus, dass sie meist sehr karg an Worten sind, zweizeilige Strophen werden durch Wiederholung der einzelnen Strophen mit neuen Melodien zu vier- und mehrzeiligen erweitert.

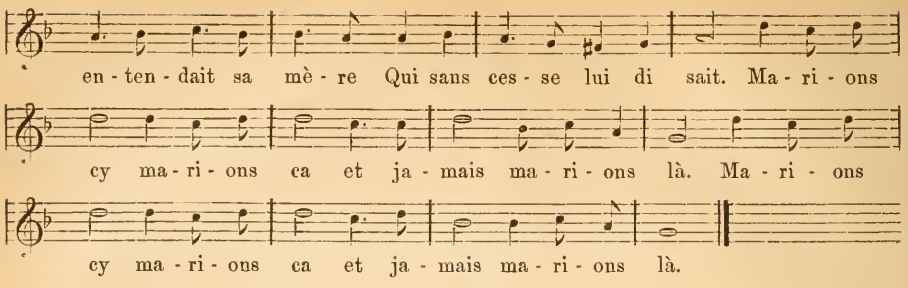
Auch die **französische Volksweise** ist vorwiegend im Tanzcharacter gehalten, aber dennoch bei weitem weniger instrumental beeinflusst, als die der vorerwähnten Völker. Selbst so ausgesprochene Tanzlieder, wie die nachstehenden sind durchaus vocal erfunden:

Chanson à danser en Rond. XV. Jahrh.

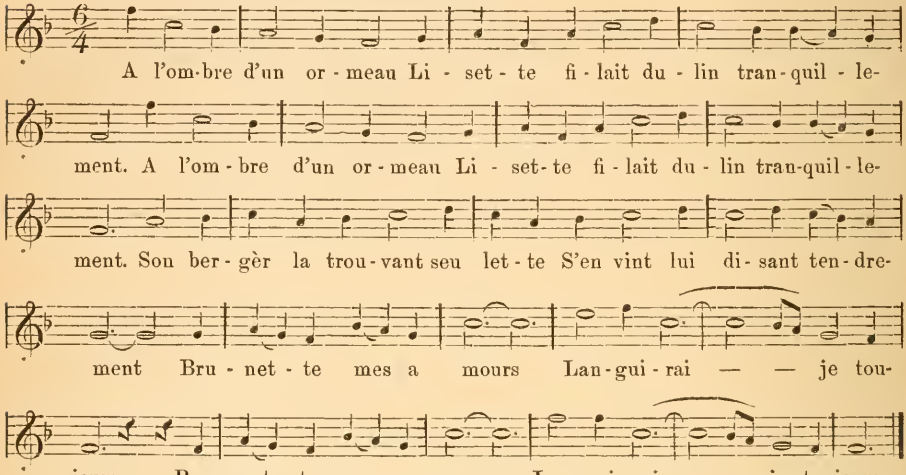


La bergère Nanette. Chanson à danser.





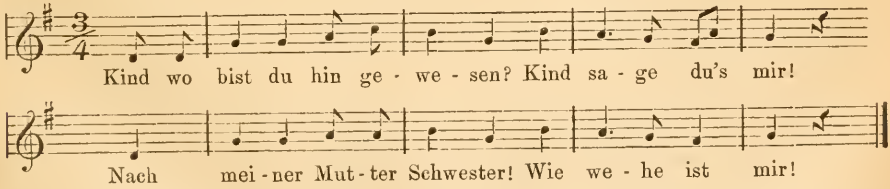
Musette aus dem XVII. Jahrhundert.



Die französischen und niederländischen Volkslieder fanden namentlich im Mittelalter nicht nur ausserordentlich weite Verbreitung, sondern sie drangen sogar bis in den Kirchengesang. Es ist bekannt, dass namentlich die Meister der niederländischen Schule in ihren Mess- und anderen Cultusgesängen vielfach französische und niederländische Volkslieder als Cantus firmus contrapunktirten und als dann im sechzehnten Jahrhundert das Volk auch grösseren Antheil an der Ausführung des Kirchengesanges gewann, da wurden nicht nur von der protestantischen, sondern auch von der katholischen Kirche Volksmelodien mit geistlichem Texte versehen in den Kirchengesang aufgenommen. Aber auch in ihrer ursprünglichen Gestalt waren französische und niederländische Volksmelodien in Deutschland verbreitet. Die Lautenisten des 17. Jahrhunderts bearbeiteten sie fleissig und versahen sie mit Begleitung. Einen nicht minder kostbaren Schatz von Volksmelodien besitzt England. Namentlich sind die Melodien zu den Balladen von grosser ergreifender Wirkung und die der Lieder stehen den besten zur Seite, die je geschaffen wurden. Meist unmittelbar aus der Empfindung heraustreibend und unbeeinflusst von Instrumenten, entfalten sie den ganzen Reiz vocaler Erfindung und rühren und bewegen das Herz mit den einfachsten Mitteln und Formen. Namentlich zeigen die letzteren grosse Mannichfaltigkeit und an kunstvoller Verschlingung der strophischen Versgebäude stehen ihnen nur die deutschen noch gleich. An sinnlichem Reiz überragen die Melodien der Italiener und Spanier selbst die der slavischen Nationen. Bei beiden Völkern dient das Lied mehr der reinen absichtslosen Lust am Gesange und ihre Melodik gewinnt daher eine grosse Gewalt sinnlicher Wirkung, büsst dabei aber selbstverständlich den tieferen Gefühlsinhalt ein. Italiener und Spanier singen mit Lust und Feuer auch ohne tiefere innere Erregung und das giebt den

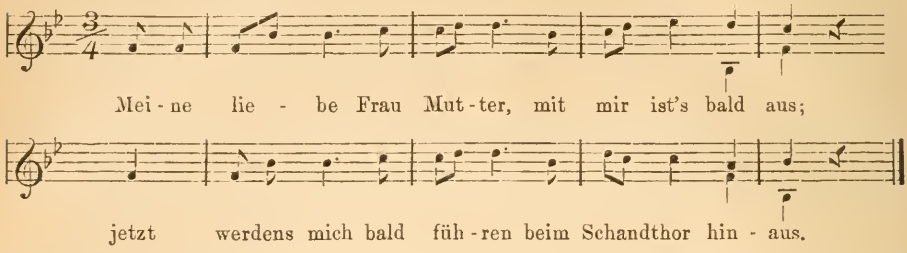
Melodien jene Fülle sinnlichen Reizes, die unmittelbar und zündend wirkt, aber auch nicht so nachhaltig, wie jene Innigkeit und Wärme der Melodien, welche einem tief und mächtig erregten Herzen entströmen. Von entscheidender Bedeutung für die gesammte Musikentwickelung wurde das

Deutsche Volkslied, das zugleich auch als solches zu den beliebesten und anziehendsten Erscheinungen der Kunstgeschichte gehört. Es zeichnet sich von den der bisher erwähnten Völker ganz besonders dadurch aus, dass seine Melodien durchaus Vocalmelodien sind, dass auch nicht die geringste Abhängigkeit von den begleitenden Instrumenten in ihnen erkennbar ist. Schon in den frühesten Zeiten nimmt die Musik an der Entwickelung deutscher Sprache und Poesie den entschiedensten Antheil. Der selbständige Gesangton wurde entscheidend für die Form der Alliteration und alsdann nach Anleitung des kirchlichen Gesanges auch die weltliche Melodie zu vollständiger Selbständigkeit gelangte, verlor diese doch nie den engsten Zusammenhang mit der Sprache, so dass die deutsche Volksmelodie immer nur als eine zur Selbständigkeit gesteigerte Sprachmelodie erscheint, dass sie niemals zur Instrumentalmelodie wurde. Das aber ist es, was ihr jenen tiefgemüthvollen Inhalt giebt, durch den sie sich vor allen Liedern der anderen Völker ganz bedeutsam auszeichnet. Die deutsche Volksmelodie erhebt sich in durchaus selbständiger Führung aber doch immer so, dass sie die Sprachmelodie vollständig in sich aufgenommen hat. In dieser spricht sich die Stimmung des Textes ganz unmittelbar aus, indem sie dann zur selbständig geführten Melodie erweitert wird, wird selbstverständlich auch der Ausdruck gesteigert und daher offenbart sich das erregte Innere in diesen Volksmelodien mit dieser zwingenden Allgewalt. Daher wirken namentlich die deutschen Volksmelodien so unwiderstehlich; sie nehmen uns gefangen, wir mögen wollen oder nicht. Dem entsprechend schliessen sich diese Volksmelodien eng dem strophischen Versgefüge an. Das Wesentlichste der Liedform ist die sorgliche Herausbildung kleiner Glieder und deren symmetrische An- und Unterordnung. Das Lied ist sprachlich in einzelne, genau abgegrenzte und durch den Reim unter sich verbundene Reihen, die wieder nicht selten durch die Cäsur in kleinere Glieder getheilt sind, gegliedert, und diese einfachste Construction wird im Volksliede durch die Melodie auch dargestellt. Da bei ihm Text und Melodie gleichzeitig entstehen, so erscheinen beide meist zu untrennbarer Einheit verwachsen. Das Volk singt eben nur beherrscht von seiner Empfindung, so dass das Lied ganz genau den Strömungen seines Gemüths folgt, und überall da sich hebt und senkt, wo die Wellen und Wogen seines Gemüths sich heben oder senken. Text und Melodie decken sich so vollständig, dass die Melodie auch die Strophenbildung durchaus respectirt. Diese ist in der Regel zunächst derartig, dass zwei Langzeilen zu einer Strophe verbunden werden:

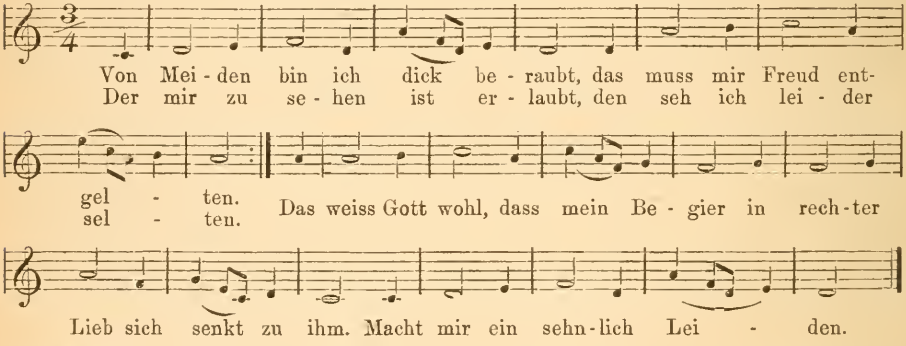


Die Verbindung beider Langzeilen wird hier nur ganz schwach melodisch versucht und hergestellt. Dadurch dass die Cäsur hinter »gewesen und Schwester« wenig berücksichtigt wird, ist die Langzeile energischer herausgebildet als in der sprachlichen Darstellung. Die Verbindung beider Zeilen zur Strophe erfolgt nur durch die kleinen melodischen Veränderungen, namentlich dadurch, dass die zweite Zeile am Schluss energisch den Leitton *fis* festhält, während ihn die erste verlässt und ihn mit der Quint *a* vertauscht, und dass statt dieser in der ersten Hälfte der ersten Zeile auch die Septime ($a-c$) ergriffen wird,

wo in der correspondirenden Stelle der zweiten Zeile die Quint *a* wiederholt wird, ist ebenfalls nicht gleichgültig. Energischer erfolgt die Verbindung beider Zeilen zur Strophe auch musikalisch in folgendem Volksliede:



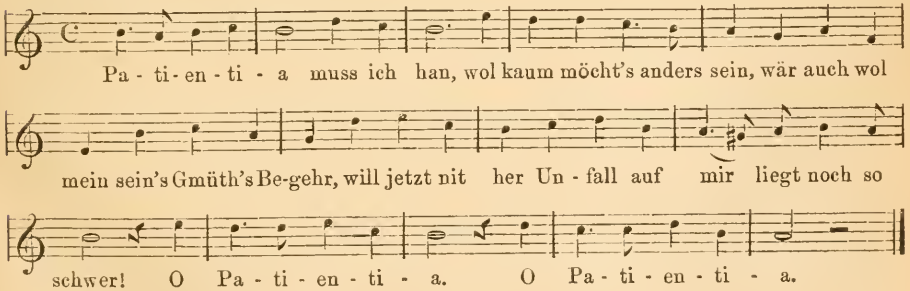
Nur die erste Hälfte der zweiten Zeile ist der correspondirenden ersten treu nachgebildet. Die zweite Hälfte der ersten Zeile wendet sich, wie oben angedeutet, mit einem Halbschluss nach der Dominant. Hier also wird die Dominantwirkung strophenbildend. Dominant und Tonika stehen hier im Verhältniss wie These und Antithese, wie Vorder- und Nachsatz, wie Hebung und Senkung; eine bedingt die andere und wie sprachlich die beiden Zeilen sinnlich erkennbar im Reim verbunden sind, so werden sie musikalisch durchgreifend durch die Entgegensetzung von Tonika und Dominant verbunden. Selbst eine einzige Melodiezeile wird ferner so angeordnet, dass mit ihr ein ganzes strophisches Versgefüge dargestellt wird, wie im folgenden Liede aus dem fünfzehnten Jahrhundert.



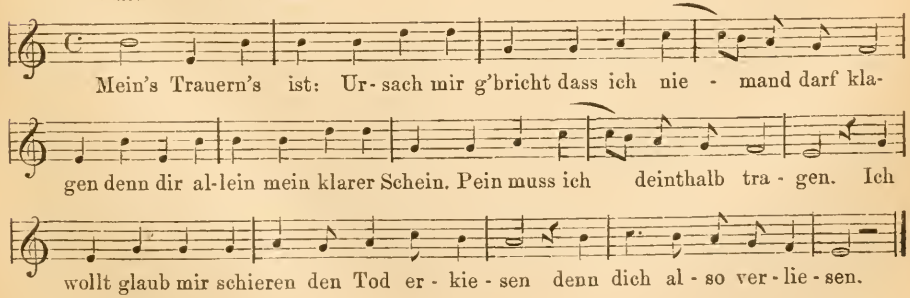
Die Melodie bleibt für alle Zeilen der Strophe dieselbe, aber in der zweiten erscheint sie nach der Dominant gewendet, beide Zeilen werden dadurch zum Vordersatz zusammengefasst. Die erste Zeile des Nachsatzes beginnt in der Dominant und wendet sich dann nach der Paralleltonart, die dritte Zeile nach der Dominant derselben und die Schlusszeile nach dem Hauptton. Diese deutschen Volksmelodien unterscheiden sich von den anderen Nationen hauptsächlich dadurch, dass sie nur gesungen, von Instrumenten unbeeinflusst sind. Die ganze Entwickelung des deutschen Volksgesangs nahm von vorn herein einen vom Instrumentalen fast ganz unabhängigen Gang. Die Alliteration, in welcher Form die deutsche Poesie zuerst erscheint, bedurfte des gesungenen Tons, um die Liedstäbe, — die Alliteranten — wirksamer hervorzuheben, und wenn auch beim Vortrage dieser ältesten deutschen Lieder Geige oder Pfeife die Singstimme unterstützten, so gewannen diese doch keine entscheidendere Einwirkung auf die weitere Entfaltung. Diese erfolgte vielmehr unter dem Einfluss des Christenthums durchaus gesangmässig. Dies erwies sich den Instrumenten ziemlich abhold, förderte dagegen mit ausserordentlichem Fleisse die Entwickelung des Gesanges. Es ist am andern Orte nachgewiesen worden, wie die zu selbständiger Melodie ausgebildete deutsche Gesangsweise durch

jene sogenannten Jubilationen, die sogenannten Sequenzen (s. d.) hervorgerufen und genährt wurde. Dort ist gezeigt worden, dass diese Melodien einem doppelten Zweck dienten: das religiöse Gefühl auszutönen, zugleich aber auch die Stimme zu bilden. Durchaus gesanglich und nicht instrumental wurde somit die Melodiebildung in die rechte Bahn geleitet. Der dichtende Volksgeist strebte jetzt nicht nur darnach, zu einer Strophe eine Melodie zu erfinden, sondern er ist zugleich auch bemüht, das sprachliche Gefüge auch durch die Melodie treu nachzubilden. In der deutschen Poesie selber ist schon das musikalische Princip der Sprache so herrschend geworden, dass die Alliteration gar bald ein zu schwaches Bindemittel für sie ist, dass sie zur Assonanz und endlich zum Reim weitergeht. Dieser entspringt nicht nur aus der blossen Lust am Klange, sondern vielmehr aus dem Bestreben, den Bau der Strophe zu gliedern und zu vollenden. Die Alliteration ging aus demselben Bestreben hervor; durch den Gleichklang der Alliteration werden die Verszeilen verknüpft. Mit der wachsenden Entwickelung der lyrischen Formen erweisen sie sich dann nicht mehr stark genug und so wird die Assonanz, der Buchstabenreim, als stärkeres Bindemittel eingeführt und zugleich an das Ende gesetzt, bis endlich der Vollreim diese Formengestaltung zu Ende führt. In dem Bestreben, das auf diesem Wege gewonnene enggegliederte strophische Versgefüge auch in der Melodie nachzubilden, gelangte diese zu einer grösseren Einheit und engeren Geschlossenheit der Form, als die meisten Melodien der vorerwähnten Völkerschaften zeigen. Der deutsche schaffende Volksgeist nimmt von der diatonischen Tonleiter, zunächst wie sie ihm von der Kirche vermittelt worden ist, vollständig Besitz und enthält sich aller jener unsangbaren, und daher nur instrumental zulässigen Intervallenschritte, denen wir im Volksliede der vorerwähnten Völker häufig begegnen. Selbstverständlich konnte hierbei zunächst die Tonleiter nur in der Form zur Anwendung gelangen, in der sie bei der Kunstpraxis benutzt wurde, und so liegen auch den ältesten Volksliedern die alten sogenannten Kirchentonarten zu Grunde. Eine ganze Reihe von deutschen Volksliedern sind in dieser Form auf uns gekommen, wie beispielsweise folgende zwei reizende Melodien:

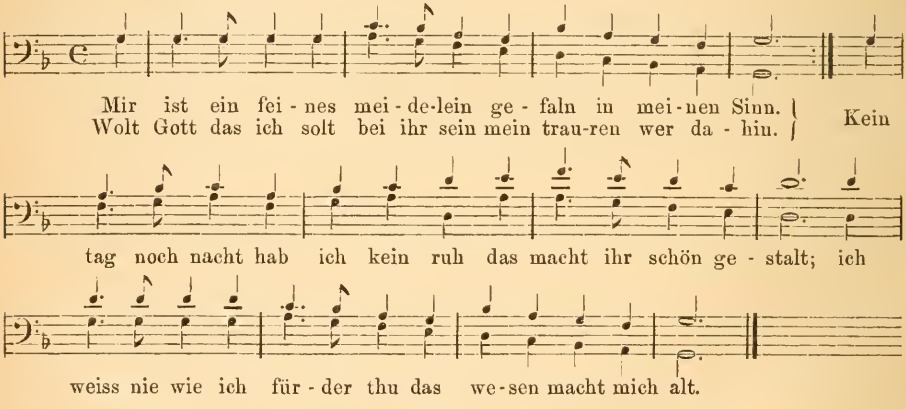
Patientia.



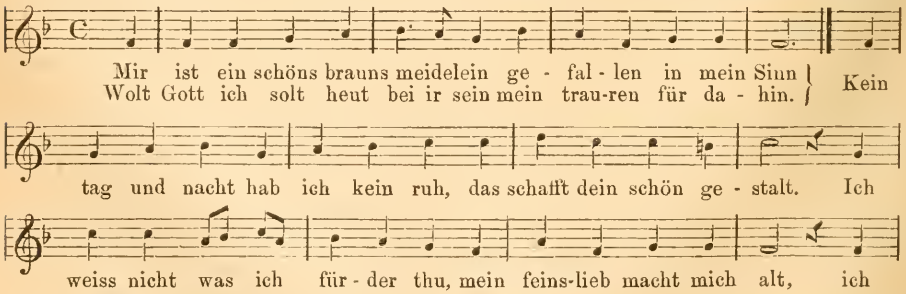
Mein's Trauern's ist.



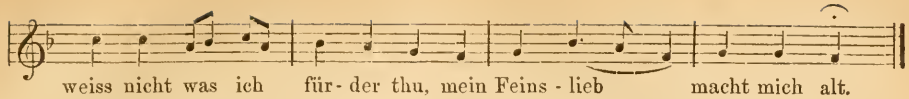
Beide zeigen, dass das Volksempfinden auch innerhalb des alten Systems herzgewinnenden Ausdruck fand. Namentlich in den Artikeln Tonleiter und System ist indess nachgewiesen worden, dass nur eine Tonleiter dieses alten Systems die Mittel bietet, auch das strophische Versgefüge melodisch (und harmonisch) nachzubilden, die sogenannte jonische Tonleiter, weil nur sie sich so gliedert, dass die Töne in solche Beziehungen zu einander treten, um wirklich sich gegenwirkend zu verhalten. Dort wird gezeigt, dass nur die Tonleiter von $c-c$ die Dominantbewegung zur Herrschaft bringt, und dass von ihr allein überhaupt die enggeschlossene und gegliederte Musikform zu gewinnen ist. Deshalb liess das Volkslied allmälig auch das alte System der Kirchentonarten fallen, und begründete ein neues, in welchem die sogenannte jonische Tonleiter und Tonart zur Normaltonleiter und Tonart erhoben werden, denen alle übrigen von den andern Tönen der chromatischen Tonleiter aus construirten Tonleitern und Tonarten ganz gleich nachgebildet werden. Wie dann das neue System weiterhin durch Einreihung der Paralleltonleitern erweitert wird, ist ebenfalls dort gezeigt worden. Dies neue System erst bietet die entsprechenden Mittel zur Bildung der mannichfaltigsten Musikformen so zwar, dass diese erst in reichster Fülle emportreiben konnten, als die gesammte Musikpraxis dies neue System zur Grundlage machte. Das alte erhält sich wohl noch im 15. und 16. Jahrhundert auch im Volksliede und noch viel länger in der Kunstpraxis, allein das neue beeinflusste doch auch namentlich den Volksgesang schon in der frühesten Zeit und von den Contrapunktikern sind uns nur einzelne Melodien gleichzeitig in verschiedenen Systemen überliefert, wie z. B. die reizende Melodie: »Mir ist ein feines maidelein«, das uns Rhau*) zweistimmig in der versetzten dorischen Tonart:



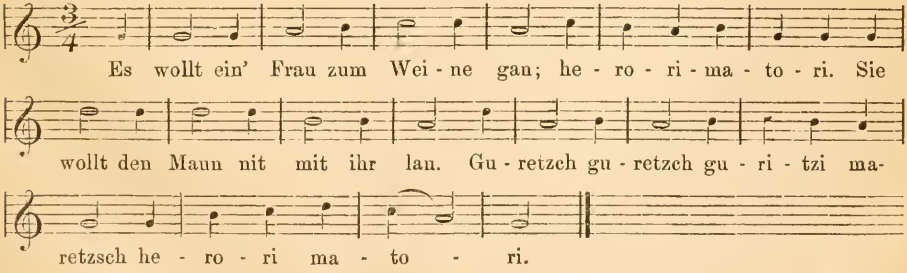
Georg Forster**) vierstimmig, versetzt jonisch (in unserm System) mittheilt:



*) *Bicinia, gallica, latina, germanica expraestantissimis musicorum* (Vitebergae, 1545).
**) „Ein Ausszug guter und alter neuer Teutscher Liedlein“ in fünf Theilen und mehrfach neu aufgelegt in der Zeit von 1539—1556. Th. III. 68.

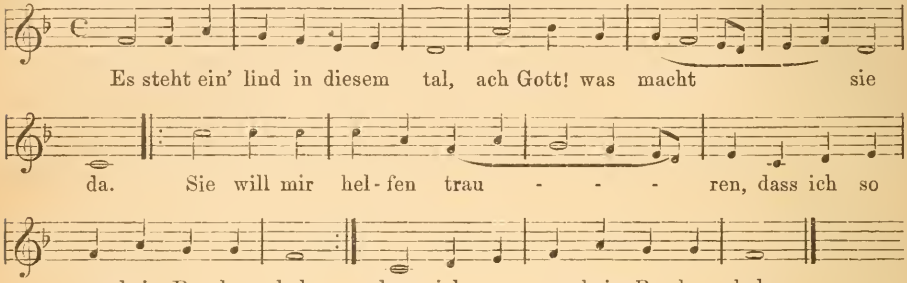


Diese beiden Weisen der besondern Führung derselben Grundmelodie zeigen zugleich die durchaus entschiedenere Gliederung, welche das moderne System ermöglicht. In der ersten Melodie ist diese Gliederung nur ganz leicht versucht, in der zweiten erst entschieden ausgeführt. Der erste Theil deutet die Dominantbewegung nur an und in einfachster Form, in der des Halb- und Ganzschlusses, die erste Zeile wendet sich zu jenem, die zweite führt dann diesen aus; die musikalische Verbindung der Reimzeilen ist demnach in einfachster, aber doch wirksamster Weise hergestellt. Erst der zweite Theil wendet sich in wirklich ausgeführter Modulation nach der Dominanttonart, und zwar verbreitet sich diese über die zwei Zeilen: »Kein Tag — gestalt«, dadurch werden beide zu einem einheitlichen Gliede fest verknüpft; in derselben Weise sind dann die beiden Schlusszeilen durch die entgegengesetzte Wendung nach der Tonika, verbunden. So ist das Lied ebenso fein musikalisch wie sprachlich gegliedert und die einzelnen Glieder sind, wie dort durch den Reim, hier durch die Melodie und deren harmonische Unterlage in Beziehung zu einander gesetzt. Diese dem Liede unerlässliche Gliederung und symmetrische Anordnung der einzelnen Theile, ist fast bei allen Liedern aus der Zeit der Blüte des Volksgesanges zu finden, welche dem modernen, unserm jetzt in der Praxis üblichen Musiksystem angehören. Bei denen dagegen, welche dem System der Kirchentonarten angehören, fehlt sie oder sie ist auf andere Weise nothdürftig hergestellt Am meisten ausgeprägt erscheint sie noch in den, der phrygischen Tonart angehörigen, wie in den beiden, vorher mitgetheilten »Patientia muss ich han« und »Meins Trauerns ist« weil der Halbton hier characteristisch wirkt. Zum Theil gilt dies auch von den, der aeolischen Tonart angehörigen, doch ist auch unter den trefflichsten dieser Art kaum eins, das an formeller Geschlossenheit den nach dem modernen System erfundenen gleichstände. Daher werden viel häufiger wie im kirchlichen Gesange in diesem weltlichen Liedergesange die ursprünglichen Tonarten verwischt und unter einander verknüpft. Diese Lieder schliessen sehr oft in einem anderen Ton, als in dem sie beginnen. Vollkommen formvollendet sind die, welchen zwar augenscheinlich noch das alte System zu Grunde liegt, die aber bereits die moderne Behandlung zulassen, wie das folgende:



Ganz eigenthümlicher Art ist weiterhin die Rhythmik des deutschen Volksliedes. Hier wird zunächst wieder der Umstand bedeutend, dass der deutsche Volksgesang vielfach durch die kirchliche Weise des Gesanges beeinflusst wurde. In diesem war durch das Bestreben, die Stimme recht ausschallen zu lassen, eine figurenreiche Melodik bereits reich entwickelt. Schon der ältere gregorianische Hymnengesang verschmähte es nicht, durch eine weiter ausgeführte Melismatik grösseren Reiz zu gewinnen. Mit der wachsenden Ausbreitung und Entfaltung des mehrstimmigen Gesanges wurde das Verfahren immer weiter ausgedehnt; die einzelnen Stimmen declamiren nicht nur, sondern

sie lassen auf den Vocalen einzelner Wörter ihr Gesangsorgan in oft weit ausgesponnener Figur austönen, und so wurden gar bald im mehrstimmigen Gesange eine ganze Reihe solcher Formeln und Gesangsphrasen feststehend. Diese gingen durch ihre häufigere Wiederkehr in Kirche und Schule ins Volk über und hier fanden sie ihre Verwendung im Volksgesange. Noch freier und reicher wie in einzelnen oben verzeichneten Liedern wurden einzelne Wörter mit solchen Melismen ausgeschmückt, um des Herzens Lust und Sehnen recht auszutönen. Mit Hülfe derselben wird die Verszeile oft sinnig erweitert wie im Folgendem:

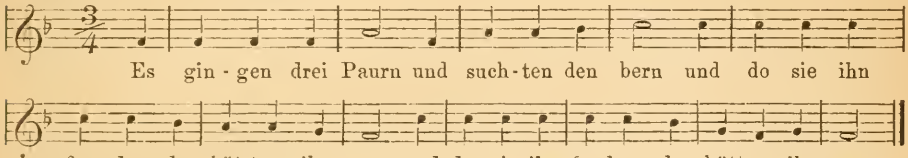


Kaum auf dem Worte »trauren« dürfte die Erweiterung des sprachlichen Versgefüges durch ein Melisma im Text geboten sein, hier war es gewiss mehr, eben so wie im ersten Theil auf dem Wort »macht« der günstige Vocal »*a*« (au), der zu dieser melodischen Ausschmückung veranlasste. Selten wird eine solche Gelegenheit, die Stimmen auszutönen, am Schlusse einer Zeile versäumt. Daher erscheinen diese Zeilenschlüsse mit ganz besonderer Sorgfalt behandelt.

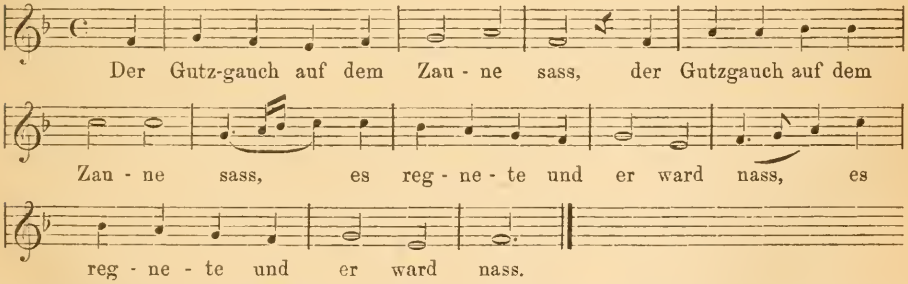
Eine andere Eigenthümlichkeit der Rhythmik dieser deutschen Volksmelodien ist der bunte Wechsel, in welchem oft das ursprüngliche Metrum musikalisch dargestellt wird. Die musikalische Rhythmik ist ungleich reicher, als die sprachliche, wir vermögen die einfachen Sprachmetra musikalisch in grosser Mannichfaltigkeit darzustellen, hiervon macht die Volksmelodie häufig weitesten Gebrauch, so dass oft in einer einzelnen Zeile die Zwei- und Dreitheiligkeit abwechseln. Auch hierzu mag das Volk Anregung vom Kirchengesange erhalten haben, bei diesem wechselt gleichfalls oft die Zweitheiligkeit mit der Dreitheiligkeit in einem sonst einheitlich abgeschlossenen und fest gefügten Tonsatz. Diesem Zuge folgt auch der schaffende Volksgeist und so wird in einzelnen Liedern von gleichem Metrum nicht nur die eine Verszeile zwei- und die andere dreitheilig rhythmisirt musikalisch nachgebildet, sondern in der Melodiezeile selber wechselt oft die drei- mit der zweitheiligen Darstellung des ursprünglichen Metrums. In der oft erwähnten und veröffentlichten Volksmelodie: »Wo soll ich mich hinkehren, ich tummes Brüderlein?« ist das Metrum in jeder Zeile mit weiblicher Endung zwei-, in jeder mit männlicher Endung dreitheilig musikalisch dargestellt. In einem andern, gleichfalls öfters neu veröffentlichten Volksliede aus der Blütezeit des Volksgesanges: »Entlaubet ist der Wald« zeigt sich sogar diese Verschiedenheit der Darstellung des Metrums in jeder einzelnen Verszeile. Auch hier ist das Bestreben vorwiegend: zunächst die Verszeile durch die Melodiezeile treu nachzubilden, wie sich aber hierbei das Volk alle Freiheiten der Melodieführung gestattet, so auch der der mannichfaltigen Darstellung des musikalischen Rhythmus. Es respectirt das sprachliche Metrum, aber es giebt ihm jene mannichfaltigere Gestalt, welche die musikalischen Mittel zulassen. Dieser Wechsel in der musikalischen Darstellung des sprachlichen Rhythmus giebt dem Volksliede aber auch zugleich noch ein neues Mittel: die Zeilenschlüsse bedeutsamer zu machen. Diese werden nicht nur wie oben erwähnt, durch die Einführung von weiter ausgesponnenen Melismen ausgezeichnet, sondern auch durch diesen Wechsel

von zwei- und dreitheiliger Darstellung des Sprachmetrums. Wenn die Melodie vorwiegend zweitheilig rhythmisirt ist, werden die Zeilenschlüsse dann dreitheilig behandelt und umgekehrt. Noch häufiger aber wird der Schluss der ganzen Melodie dadurch bedeutsamer gemacht, dass in der letzten Zeile an Stelle des zweitheiligen der dreitheilige Rhythmus tritt. Es mag das Verfahren besonders auch mit der besondern Construction der Tänze und der durch sie beeinflussten Tanzlieder im Zusammenhange stehen. Den meisten Tänzen im zweitheiligen Rhythmus folgt ein sogenannter Nachtanz im dreitheiligen und dem entsprechend sind auch nicht nur Tanzlieder, sondern auch manche Liebeslieder derart construirt, wie das schon früher am andern Ort mitgetheilte*) »Ich kam vor liebes Fensterlein«. Das Lied besteht aus zwei Theilen; der zweite — dem Nachtanz entsprechend — bringt die Melodie des ersten mit wenigen Veränderungen, aber im dreitheiligen Tact, während sie im ersten Theile zweitheilig behandelt ist.

Von entscheidendem Einfluss auf die Ausbildung der, mehr gleichmässig gegliederten Form waren die schalkhaften Lieder, bei denen hauptsächlich galt, den Text zu declamiren. Diese sind daher fest in sich abgerundet und geschlossen wie das Folgende:



Reizvoller sind natürlich noch diejenigen, in welchen beide Weisen, die mehr declamatorische mit der gesungenen vereinigt sind, wie in der Melodie des »Gutzgauch«**).



Hierher gehören auch die übermüthigen, manchmal sehr ausgelassenen Parodien der kirchlichen Gesangsweisen, wie »Es hat ein Biederman ein weib«***) oder »Wir zogen in das Feld«†) und »Was trag ich auf den Händen«††), ferner eine ganze Reihe von Zech- und Schmauseliedern, unter ihnen wiederum die, die Gans verherrlichenden Martinslieder, in welchen die möglichst treue Nachahmung des »Gikgak« der Gänse den Gipfelpunkt bildet. Eins der gewöhnlichsten ist das Lied: »Mein Gsell wie reucht dein Haus so wol†††).

Höchsten Reiz aber entfalten die Melodien der Liebeslieder, die ähnlich wie bei den vorerwähnten enger an das Wort anknüpfen. Die Lieder »Ich weiss ein hübsches Fräulein«, »Gesell wiss Urlaub säum' dich nit«, »Der Mai will sich mit gunsten erweisen«, »Nun grüss dich Gott', mein feine

*) Reissmann, „Musikgeschichte" Bd. II p. 36.
**) D. i. der Kuckuk.
***) Georg Forster Th. II No. 25.
†) Ebend. No. 20.
††) Ebend. No. 58.
†††) Ebend. No. 9.

Krot«, »Nun grüss dich Gott mein truserlin«, »Drei Laub auf einer Linde«, »Wol auf gut G'sell von hinnen«, »Mir ist ein rot goltfingerlein«, »Lieblich hat sich gesellet«, »Es warb ein schöner Jünglings«, »Meine Freud' möcht sich wohl mehren«*), gehören zu den bedeutendsten Liedern in allen Ländern und Zeiten, und sind werth für alle Zeiten erhalten zu bleiben.

Wie in Form, Rhythmus und der ihnen zu Grunde liegenden Harmonik, sind diese Melodien ferner in ihren Wirkungen wesentlich von denen des kirchlichen Hymnus wie des Minne- und Meistergesanges (s. d.) geschieden. Die Kirche ist darauf bedacht, dem Klange das sinnlich Reizende seiner Wirkung abzustreifen. Die Erhabenheit und Grossartigkeit der christlichen Weltanschauung kommt mehr in dem ganzen Bau der Hymnenmelodien als in ihrem Klange zur Erscheinung. Die religiöse Empfindung bindet und bändigt die bunte Mannichfaltigkeit des rein menschlichen Empfindens; das Bewusstsein von der Nähe des allmächtigen Gottes erfüllt es mit staunender Ehrfurcht und nöthigt dem aus dieser Stimmung emportreibenden Gefühl eine ernste Haltung auf. Selbst die religiöse Inbrunst scheint gehalten und getragen von diesem Gefühl der Ehrfurcht und Demuth. Dem entsprechend gewinnt der religiöse Hymnus seine grossartige, erhabene, ernste strenge Form. Diese ist genau so geschlossen wie beim weltlichen Liede, aber nicht so ganz gegliedert wie dies. Die Hymnenmelodien vermeiden die klang- und reizvollsten Intervallenschritte, ebenso wie die bunte Mannichfaltigkeit der musikalischen Rhythmik. Sie halten sich vorwiegend in den ruhig erhabenen, mehr einförmigen Intervallenschritten und die ursprüngliche Starrheit der Rhythmik wird nur durch eine gesangreiche Melismatik gemildert. Die Melodien des Minne- und Meistergesangs zeigen kaum eine Spur von tieferer Empfindung, sie sind nur das Produkt von mehr gewohnheitsmässigen Uebungen. Weil die Lieder gesungen werden sollten, konnten auch die Minne- und Meisterlieder der Melodien nicht entbehren, diese aber erhoben sich nur selten über diesen Standpunkt der Nothwendigkeit und Nützlichkeit. Erst die Volksmelodien entspringen wieder wie die Melodien des Kirchenhymnus aus dem Quell inbrünstiger Begeisterung. Aber diesmal sind es rein menschliche Empfindungen, welche sich in ihnen entäussern. Die Freude an der Natur, Liebeslust und Leid, Wehmuth und Trauer, überhaupt alles, was das menschliche Herz erregt und bewegt, findet jetzt beredten und wahren Ausdruck in der Melodie. Damit gewinnt diese zugleich einen erhöhten sinnlichen Reiz. Zunächst sind sie allerdings in dem Bestreben erfunden, das strophische Versgefüge, in welchem die Stimmung bereits sprachlich gestaltet ist, nachzubilden, um dieser auch musikalisch Gestalt zu geben, aber das Volk ist zugleich auch bemüht, dies in der reizvollsten, anziehendsten Weise zu thun. Die Melodien zum Ausdruck der Freude an Wald und Feld, oder der glückseligen Liebe sind erfüllt von dem Zauber, den diese Empfindungen über die ganze Innerlichkeit des Menschen ausbreiten; aber auch die Lieder des Schmerzes und der Trauer entbehren nicht der Süsse, die unser Herz gefangen nimmt. Auch in diesen Liedern werden die klangvollsten ohr- und herzgewinnendsten Intervallenschritte mit Vorliebe gewählt. In diesem Bestreben gelangt die Volksmelodie allmälig zu der Geschmeidigkeit und Weichheit der Form, welche der kirchliche Hymnus und die auf ihm basirende Kunstpraxis nicht hatte und haben konnte. Auch das Volkslied beachtet die Declamation der Worte meist noch so sorgsam, dass der Ton aus dem Wort hervorzutreiben scheint, aber dabei mehr klangvoll und sinnlich anreizend als dies beim Hymnus geschieht. Die Sprachmelodie wird in vielen ganz gewissenhaft beobachtet, aber zugleich bis zur selbständigen Melodie gesteigert und gerade diese Lieder gewinnen einen seltenen Grad von Glut der Empfindung.

*) Siehe Reissmann, „Geschichte des deutschen Liedes" (Berlin 1874, pag. 46, 47, 50 und Notenbeilagen dazu No. 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7, 11.

Wie auf diese ganze Gestaltung der Melodie die äussern Umstände, unter denen sie sich vollzieht, thätig mitwirkten, ist schon angedeutet worden. In den Liedern der Natur geht etwas von dem reichen Leben, von Duft und Glanz in Wald und Flur über, ebenso in den Jagdliedern, die zugleich von den Klängen des Jägerhorns beeinflusst werden, wie die Schäferlieder von Flöten- und Schalmeienklang oder die Fischerlieder vom Rauschen des Wassers. Wie sehr solche Einflüsse sich geltend machen, zeigen die Jodler und Schnaderhüpfl (s. d.) der Tyroler und der Kuhreihen (s. d.) der Schweizer. Soldatenlieder wurden schon im 17. Jahrhundert auf die Trommelmärsche und Trompetensignale gedichtet. Hiermit ist zugleich angedeutet, wie das Volkslied allmälig von seinem ursprünglichen Boden losgelöst wird. Jetzt dichtet schon nicht mehr das unbeirrte Naturgefühl, und das Volkslied blüht dem entsprechend allmälig ab. Ganz naturgemäss wich das Volkslied der sich ausbreitenden Kunstmusik und es geschah das in so natürlich regem Wechsel, dass es überall länger blühte, wo der Kunstgesang später einheimisch wurde. So starb es in jenen Theilen Deutschlands, in Sachsen und Thüringen, in denen die Cantoreien und fürstlichen Kapellen die Kunstmusik pflegten und unterm Volke verbreiteten, früher ab als im Süden, Osten und Westen Deutschlands, in Schlesien und den Rheinprovinzen, wie in den Gebirgsgegenden Mitteldeutschlands, in denen der Kunstgesang erst viel später zur Blüte gelangte. Das eigentliche Volkslied verstummt in demselben Maasse, in dem das Kunstlied in das Volk dringt und dort zum volksthümlichen Liede wird (s. d.).

Es ist mehrfach schon erwähnt worden, dass namentlich unter dem entscheidenden Einfluss des Volksliedes das moderne, unser gegenwärtiges Tonsystem sich festsetzte und dass damit erst die entsprechende Basis für die verschiedenen Formen gewonnen wurde. Die diesen Formen gewidmeten Artikel weisen nach, dass die Motette selbst, als selbständige Vocalformen, sich diesem Einfluss nicht etzog, dass aber der Choral direct aus dem Volksliede hervortreibt, dass das Lied dann die Arie, wie die andern dramatischen Vocalformen vielfach in ihrer Entwickelung bestimmt. Von noch entscheidenderer Bedeutung aber wurde das Lied für die Entwickelung der Instrumentalformen. Wie zuerst durch Uebertragung des Vocalliedes auf Instrumente jene Uebergangsformen entstehen: Das Präludium, Lied ohne Worte, Phantasie u. s. w., die dann zu Variationen führen und wie dann das Rondo als selbständige Instrumentalform auf diesen Wege gewonnen wird, eben so wie die späteren zusammengefassten Instrumentalformen Sonate und Sinfonie ist in den betreffenden Artikeln ebenfalls ausführlich dargelegt worden.

Volksmusik. Zur Volksmusik gehört selbstverständlich auch das Volkslied; doch hat man sich längst gewöhnt, Gesang und Musik zu unterscheiden, so dass dann Musik mit Instrumentalmusik gleichbedeutend ist. Unter Volksmusik begreift man dem entsprechend die vom Volk, wohl auch für das Volk ausgeführte Instrumentalmusik. Aus naheliegenden Gründen konnte diese vom Volke ausgeführte Instrumentalmusik sich nur viel langsamer entwickeln und viel später zu einiger Bedeutung gelangen als die Vocalmusik. Das Organ für diese hat die Natur selbst dem Menschen gegeben und es bedurfte nur der fortgesetzten Uebung, um es in seiner ganzen Ausdehnung verwenden zu lernen. Die Organe für Ausführung der Instrumentalmusik dagegen fand das Menschengeschlecht nur in sehr beschränkter Weise und in sehr wenig brauchbarem Zustande vor, und es gehörten grosse Erfahrung und Jahrhunderte lange fortgesetzte Versuche dazu, um überhaupt die in der Natur gegebenen Stoffe so zu verarbeiten, dass sie ästhetische und für die Darstellung eines Kunstwerks entsprechende Klänge zu erzeugen fähig wurden. Seemuscheln wurden den Küstenbewohnern zu frühesten Blaseinstrumenten, ebenso die Rohrpfeife, die dem Bewohner des Binnenlandes jene ersetzen musste. Eine Trommel war leicht hergestellt, indem man einen ausgehöhlten Baum-

stamm oder eine Cokosnuss und dergleichen mit einem Fell überspannte. Das waren jedenfalls die ersten Instrumente der Volksmusik, wenn man das damit zu erzeugende Getöse als solche bezeichnen darf. Der Elephantenzahn lieferte den Negervölkern meist das Kriegshorn; daneben verwenden diese indess auch eine Pfeife mit einem oder auch einigen Tonlöchern. Die mehrtönige Flöte, welche mit zwei oder mehr Tonlöchern versehen ist, bezeichnet bereits einen Fortschritt in der Entwickelung, aus dem allgemeinen Getöse lösen sich bei diesen Pfeifen bereits mehrere unterschiedene Töne ab und dies führt dann zu den Saiteninstrumenten; ein lautenartiger Corpus wird mit Saiten bezogen, die aus den Schweifhaaren des Elephanten oder von Palmenfasern verfertigt sind. Dabei spielt der Kürbis eine grosse Rolle, er wird entweder als Corpus angewendet, oder aber um die Resonanz zu verstärken. Als die Saiten dann aus Schafs- oder Ziegenhaut geschnitten wurden, bezeichnet das wiederum einen Fortschritt in der Entwickelung der Volksmusik. Die Flöte wurde verbessert, indem man ihr ein Mundstück zugab und sie in verschiedenen Längen einführte, um Umfang und Klang zu erweitern und mannichfacher zu machen. Daneben bleiben natürlich die Rassel- und Lärminstrumente, die Trommeln und Pauken in verschiedener Grösse, wie die Klappern und dergl. immer noch Lieblingsinstrumente der wilden und wenig civilisirten Völker Asiens und Afrikas und nur sehr allmälig gelangten sie dazu, diese Instrumente aus edlerem Stoffe zu verfertigen und auf diese Weise wenigstens die Wirkung des Klanges einigermassen zu verbessern und zu erhöhen.

Die Chinesen waren wohl das erste Volk, das dieser Seite der Musikentwickelung die nöthige Aufmerksamkeit zuwandte, indem sie die Stoffe, aus welchen sie ihre Instrumente fertigten, näher untersuchten und ordneten. Gegerbte Thierhaut diente ihnen zur Verfertigung von Pauken und Trommeln. Das chinesische Hauptinstrument King ist aus klingenden Steinen zusammengesetzt. Aus Metall fertigten sie Glocken. Das Hiuen, aus gebrannter Erde gefertigt, hatte die Form eines oben offenen Gänseei's und war mit fünf Tonlöchern versehen, vermittelst deren es die fünf Töne der alten Tonleiter erzeugen konnte. Aus Holz verfertigten die Chinesen das Ou (s. d.) und Tschou, die nur ein starkes Geräusch und starken Schall zu erzeugen im Stande waren. Das Bambusrohr diente ihnen zur Verfertigung der Flöten: Yo mit drei, später mit sechs Löchern; Tsche mit dem Mundloch in der Mitte und je drei Tonlöchern auf jeder Seite und des Siao, einer Pansflöte von 16 Bambusröhren. Der Flaschenkürbis diente ihnen als Windlade für das Cheng (Tscheng, s. d.), auf welcher 12 oder 24 Pfeifen derartig angebracht waren, dass sie durch die vermittelst einer S-förmigen Röhre eingeblasene Luft ertönen gemacht wurden. Jede Pfeife war oberhalb der Windlade mit einer Oeffnung versehen, welche der Spieler schliesst, wenn die Pfeife ansprechen soll. Aus gedrehter Seide endlich bestanden die Saiten, mit denen das Kin und das Che bezogen waren. Das sind und waren die hauptsächlichsten Instrumente der chinesischen Volksmusik, die wir deshalb so bezeichnen müssen, als sie im ganzen Volk verbreitet war und sich überhaupt nur in geringem Grade zur Kunstmusik entwickelte. Später wurden die Flöten aus Rohr mit einem Schallbecher versehen und dadurch zu trompetenartigen Instrumenten erweitert oder mit einem Rohrblatte zur Oboe geformt. Die Saiteninstrumente wurden durch Mandolinen und Guitarren und auch durch eine Art Geigen vermehrt. Jene haben einen runden oder birnförmigen Corpus, diese einen cylindrischen Schallkasten und sind mit aus gedrehter Seide gefertigten Saiten bespannt. Einzelne Blasinstrumente sind bei den Japanesen, die sonst ziemlich dieselben Instrumente brauchen wie die Chinesen, mehr entwickelt. Daneben aber besitzen sie auch eine reichere Anzahl von Lärminstrumenten, Trommeln von jeder Grösse, cylinderförmige Pauken, Becken und Metallteller, Glocken, Klapperhölzer an Schnüren gereiht u. s. w. Besonders entwickelt erscheinen dann die Saiteninstrumente in der Vina (s. d.) der

Hindostaner und auch in deren Ravanastron (s. d.) und der Magoudi. Daneben sind auch bei diesen natürlich jene nur Schall und Getöse erzeugenden Rassclinstrumente im Gebrauch. Von der Wirkung des Zusammenspiels dieser Instrumente kann man sich allerdings kaum eine Vorstellung machen, doch wird von verschiedenen Reisenden versichert, dass der Effekt nicht selten ein eigenthümlicher, durchaus nicht abschreckender sei; dass namentlich die Hindostaner und auch die Japanesen den gesammten Apparat mit einem Geschick zu handhaben verstehen, dass er nicht so barbarisch wirkt, als man annehmen muss. Auch bei diesen Völkern ist eine Art von Virtuosität entwickelt, welche diese roh naturalistisch erscheinenden Aeusserungen des künstlerischen Schaffenstriebes auf eine etwas höhere Stufe stellt.

Bei den Arabern und Persern macht sich bereits jene Scheidung zwischen Kunst- und Volksmusik geltend, die freilich erst Jahrhunderte später voll und ganz bei den Culturvölkern Europas in die Erscheinung tritt. Griechische Schriftsteller berichten, dass die Araber, wenn sie Nachts ihre Heerden hüteten, um das Feuer gelagert, abwechselnd auf ihrer langen Flöte spielten, bis zum Sonnenaufgang. Bei den wilden, die Wüste durchstreifenden, nur auf Raub und Plünderung bedachten Arabern waren natürlich die schallstärkeren Instrumente mehr in Gebrauch. Nachdem das Volk dann durch den Islam eine mehr einheitliche Lebensrichtung gewonnen hatte, machte sich dies auch in ihrer weiteren Culturentwickelung geltend, und namentlich wird die Instrumentalmusik mit grösserer Vorliebe ausgebildet als bei den bisher erwähnten Völkern. Die Lauten, Mandolinen und Guitarren, die Oboen, Trommel und Pauken und unsere Geige sind uns namentlich von den Arabern in dem Zustande der Entwickelung überliefert worden, dass wir sie dann zu jenen Vollkommenheiten weiter zu bilden vermochten, welche sie gewonnen haben, und wenn die Araber diese Instrumente auch nicht in dem Sinne gebrauchen lernten und nicht zu dem Ensemble zusammenzustellen vermochten wie wir heutigen Tages, so gingen sie doch bedeutsam weiter auf diesem Wege als die vorerwähnten Völker; aus dem allgemeinen Tumult der Instrumente tönen uns immer noch fassbare, wenn auch nicht gegliederte Melodien entgegen. Daneben beschäftigten sich die weisesten Männer unter ihnen theoretisch eingehend mit der Tonkunst, indem sie die Intervalle festzustellen und zu vergleichen versuchten und die so gewonnenen Töne in bestimmte Systeme brachten, ohne indess die rechte Weise der praktischen Anwendung der Resultate dieser Untersuchungen zu finden.

Dass auch bei den Juden und Griechen die Musik fleissig im Volk geübt wurde, ist durch zahlreiche Zeugnisse erwiesen. In der Regel wird Gesang in Verbindung mit Tanz erwähnt, und dabei war dann auch meist die Handpauke und Trommel in Anwendung. Den Hirten aber waren Flöte und Schalmei wie überall die Lieblingsinstrumente. Die Harfe wurde beim Gottesdienste angewendet von den mit Ausführung desselben betrauten Leviten. Den Griechen wurde dagegen die Musik früh zur Kunst, wenn auch in eigener Weise, und so kann bei ihnen im Grunde weniger von einer Volksmusik die Rede sein. Dies ausserordentlich begabte Volk war immer früh darauf bedacht, die Errungenschaften des Einzelnen auf diesem Gebiete entweder nach Kräften zu vereiteln und zu hintertreiben, oder sie bald möglichst zu verallgemeinern und so kam es, dass es wenn auch nur im beschränkten Sinne wohl eine künstlerisch organisirte, nicht aber eigentlich eine Volksmusik gewann. Um so fühlbarer machten sich diese entschiedenen Richtungen bei den Culturvölkern des europäischen Abendlandes geltend. Nachdem hier das Christenthum festen Fuss gefasst und eine eigenthümliche Gesangsweise erzeugt hatte, wurde diese zur Grundlage einer Kunstmusik, die sich wesentlich von der Volksmusik unterscheidet. Diese verwendet zunächst die Instrumente in der einfachsten Form, den Einsaiter, das Trumscheit, das bis zu vier Saiten erweitert wird, die Trommel und Pfeife, wohl auch Trompete und Horn, Dudel-

sack und Drehorgel und später dann die Geige. Das sind die Instrumente, die beim Beginne des Mittelalters bereits unter dem Volke verbreitet waren. Wohl bildete sich bald ein besonderer Stand der Spielleute (s. d.), allein diese sind direct aus dem Volke hervorgegangen und gehören zu diesem, so lange als sie von ihm nicht gewissermassen ausgestossen wurden. Wir müssen ihre Musik um so mehr als Volksmusik bezeichnen, da in der Kirche eine ganz andere Art, die Kunstmusik als Kunstgesang gepflegt wurde. Selbst als dann diese Spielleute sich zünftig abschlossen und als in den Stadtpfeiffereien die Instrumentalmusik eingehende und systematische Pflege gewann, verlor diese nicht ihren ursprünglichen Character als Volksmusik. So lange die Instrumente noch ihre unvollkommene Construction behielten und dem entsprechend ihre beschränkte Technik, so lange waren sie auch nur auf Ausführung der einfachsten Volksmusik angewiesen. Sie beschränkten sich zunächst darauf, die Singstimmen zu ersetzen, indem die höheren Instrumente die oberen, die tieferen die unteren Stimmen mehrstimmiger Sätze übernahmen. Erst mit der Verbesserung des Baues und der Erweiterung der Technik der einzelnen Instrumente war, wie mehrfach schon nachgewiesen wurde, die Begründung des eigenthümlichen Instrumentalstils möglich; und von da an vollzieht sich auch hier die bestimmte Scheidung zwischen instrumentaler Kunst- und Volksmusik. Diese bleibt selbstverständlich auch nicht auf dem Standpunkt der beschränkten Technik stehen, allein sie vermag doch nicht entfernt mit der Entwickelung der Musik als Kunstmusik Schritt zu halten. Während jene sich in einem grossen Reichthum von Formen darlegt, bleibt diese zunächst auf die Tanzformen als den beliebtesten und begehrtesten und daneben auf die einfachsten Formen des Liedes beschränkt.

Wir sahen, dass auch die Kunstmusik gern Tanzformen behandelt, allein sie sucht sie dann auf die höhere Stufe zu stellen, auf der sie ihrem niederen Zwecke entrückt ist. Die Kunstmusik erscheint ferner in den verschiedensten Zusammensetzungen, als Kammer- und Concertmusik, und zum kleinen und grossen Orchester vereinigt, während die Volksmusik in der Regel auf einen kleineren Verein sich beschränkt; Clarinetten und Fagotte, zu denen dann auch wohl Hörner treten oder durch einzelne, durch Trompete und Posaune ersetzt und durch die Trommel unterstützt werden. Die Zusammensetzung solcher Volksmusikchöre muss meist dem Zufall überlassen bleiben, der bestimmt, welche Instrumente sich gerade zusammenfinden. In besonderer Blüte standen diese Chöre und die Volksmusik im Ausgange des vorigen Jahrhunderts, so dass sie einen unserer grössten Meister der Instrumentalmusik, Joseph Haydn erziehen halfen. Seitdem in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts die, die Kunstmusik pflegenden Orchestervereine so allgemein geworden sind, vollzieht sich hier ziemlich genau derselbe Prozess wie auf dem Gebiete des Volksgesanges: die höchsten und grössten instrumentalen Kunstwerke werden allmälig volksthümlich in der edelsten Bedeutung des Worts.

Als eine besondere Gattung der Volksmusik kann übrigens auch die Hausmusik gelten, die namentlich im vorigen und im Anfange unseres Jahrhunderts noch viel mannichfaltiger war als in unseren Tagen. Während jetzt die anderen Instrumente fast gänzlich durch das Clavier aus unserem Hause verdrängt sind, waren im vorigen Jahrhundert noch ausser den Streichinstrumenten auch Blasinstrumente wie Flöte und Horn heimisch. Neben den Haydn'schen Quartetten, die man, trotzdem sie den höchsten künstlerischen Anforderungen entsprechen, dennoch auch zur Volksmusik zählen kann, waren dort die volksthümlichen von Hofmeister, Pleyel, Gyrowetz, Fesca, Romberg u. s. w. beliebt und wurden fleissig geübt. Ein Volksinstrument im wahren Sinne des Worts war die Flöte, die wie die Guitarre ebenso den vornehmen wie den Mann aus dem Volke auf ihren Reisen begleiteten und ihnen die einsamen Wanderungen verschönern helfen mussten. Die sogenannte Stockflöte, die als Stock und als Flöte diente, war im Anfange

dieses Jahrhunderts noch dem Reisenden ebenso unentbehrlich wie heute Feldflasche und Opernglas.

Es bedarf nach alledem wohl auch keines ausführlicheren Nachweises, welche Musikformen man zur Volksmusik rechnet; es sind selbstverständlich die leichter verständlichen: Tanz, Marsch und das einfache Lied. Dass aber der einfache Inhalt auch das Streichquartett der volksthümlichen Musik zuweist, ist bereits ausgesprochen und in diesem Sinne können auch alle andern Formen volksthümlich sein und unter Umständen zur Volksmusik gezählt werden. Wie das Kunstlied seine höchste Aufgabe erfüllt, wenn es durchaus künstlerischen Anforderungen entsprechend, doch auch Allgemeingültigkeit erlangt für die grössere Masse Gleichempfindender, so steht auch das instrumental vollendete Kunstwerk auf höchster Stufe, wenn es zugleich den Eindruck und die Bedeutung als Volksmusik erreicht.

Volksoper. Fasst man unter dem Begriff »Volk« die grosse, die Durchschnittsbildung einer grössern Gesammtheit vertretenden Masse, so wäre »Volksoper« die Oper, welche dieser Durchschnittsbildung entspricht. Als erstes Erforderniss einer solchen Volksoper erscheint demgemäss, dass sie einen Stoff behandelt, welcher dieser Durchschnittsbildung angemessen ist, dem Volksbewusstsein möglichst nahe liegt, seinem Verständniss leicht zu ermitteln ist. Solche Stoffe sind zunächst die Sagen, bei denen der Teufel den Mittelpunkt bildet. »Faust« war in frühern Jahrhunderten ein Lieblingsstoff für das Volksschauspiel und er hat es eigentlich erst dann zu sein aufgehört, nachdem der Stoff von dem Altmeister deutscher Dichtung, von Goethe, so vollendet behandelt worden ist, dass jede weitere Bearbeitung zur Karrikatur werden muss. Der Teufel bleibt aber immer noch eine gern gesehene Bühnenfigur. Von Webers Opern ist der »Freischütz« die populärste geworden, nicht zum kleinsten Theil aus dem Grunde, weil der »Böse« die bewegende Macht darin spielt. »Freikugeln« eben so wie das wilde Heer und der ganze Spuk der Wolfsschlucht finden im deutschen Volksgemüth noch lange Theilnahme und in der Phantasie die entsprechende Resonanz, wie nüchtern auch der Verstand sich dem gegenüberstellt. Daher ist selbst »Don Juan«, obwohl der Stoff an sich dem Volk ziemlich fremd ist, durch den grausigen Spuk ihm näher gelegt, und selbst »Robert der Teufel« in der zum Theil possirlichen Bearbeitung durch Scribe ist ein Stoff, der im Volke höchstes Interesse gewonnen hat. Noch im Anfange dieses Jahrhunderts war die Zauberoper die beliebteste Volksoper: »Das Donauweibchen« blieb lange Zeit neben »Der Teufelsmühle« und dem »Teufelsstein« der erklärte Liebling des Volks. Daneben fanden und finden aber auch die Opern, welche Stoffe aus der realen Wirklichkeit behandeln, den ungetheiltesten Beifall des Volks, sobald sie nur ihm gewohnte Verhältnisse behandeln. Derartig sind die Opern von Felix Weisse, welche Johann Adam Hiller (s. d.) in Musik setzte: »Die verwandelten Weiber«, »Der lustige Schuster«, »Lottchen am Hofe«, »Die Jagd«, wie die ähnlichen von Wenzel Müller (s. d.): »Der Alpenkönig und der Menschenfeind«, »Der Bauer als Millionär«, »Die Schwestern von Prag«, »Das neue Sonntagskind« oder »Die Schweizerfamilie« von Joseph Weigl (s. d.), »Doctor und Apotheker von Dittersdorf« (s. d.) oder »Der Dorfbarbier« von Johann Schenck (s. d.), oder »Czaar und Zimmermann«, »Der Waffenschmied«, »Der Wildschütz« von Lortzing u. A., die alle mehr oder weniger tief und anhaltend das Interesse der grossen Menge zu erregen im Stande waren.

In Bezug auf die musikalische Behandlung der Volksoper ist zu bemerken, dass sie die Berücksichtigung der besondern Bildung und Auffassungsfähigkeit jener Massen, für die sie berechnet ist, voraussetzt. Der Componist darf diese nicht überschätzen, falls er nicht durch die besondere Weise, in welcher er sie aussergewöhnlich beansprucht, ihr Interesse so zu wecken vermag, dass er sie mit fortreisst, zu sich hinaufzieht. Jene ältern Vertreter der niedern Gattung von Volksoper, die sich nur an das gewöhnlichste Mass von Auffassungsfähig-

keit wendet, von Hiller bis Lortzing, haben mit den einfachsten melodischen und harmonischen Mitteln ihre Erfolge beim Volke gesucht und gefunden. Sie haben der Schau- und Sangeslust derselben in angenehmster Form eine immerhin angemessene Nahrung gegeben, aber ohne weitern Gewinn für ihre geistige Entwickelung. Mozart mit seinem »Don Juan« — und vor allem mit seiner »Zauberflöte« hat es dagegen verstanden, die höchsten künstlerischen Darstellunsgmittel in durchaus volksthümlicher Form zu verwenden, so dass er dem Volksgemüth neue Nahrung zuführte. Mit jener genialen Weise der künstlerischen Gestaltung weiss er die Massen so zu packen, dass sie ihm willig folgen, auch da wo es für sie nicht ohne Anstrengung möglich ist und das gilt zum Theil ja auch von C. M. von Weber und seinem Freischütz. Das aber ist die rechte Art der Volksoper, wenn auch jene andere nicht zu unterschätzen ist. Höchste künstlerische Gestaltung ist und muss immer das Hauptziel alles künstlerischen Schaffens sein. Will aber der Künstler auch praktische Bedeutung für die Culturentwickelung gewinnen, dann muss er zugleich darauf bedacht sein, dass sein Werk für eine recht grosse Mehrheit allgemein gültige Bedeutung gewinnt; dass diese lebhaftes Interesse genug daran nimmt, um sich mit ihm eingehender zu beschäftigen und so seinen Inhalt sich zu eigen zu machen. So, wenn die Oper auch diese Bedingung erfüllt, wird sie zur Volksoper, auch wenn sie nach den höchsten künstlerischen Prinzipien entstanden und ausgeführt ist. Jene andere hat immer nur mehr die Bedeutung angenehmer und gar nicht gering zu achtender Unterhaltung, sie muss ohne nachhaltigern Gewinn für die geistige Entwickelung des Volkes bleiben.

Volkstänze. Schon im Artikel Tanz ist darauf hingewiesen worden, dass er zunächst überall nur Volkstanz ist, als natürliches Ausdrucksmittel einer fröhlich bewegten Masse. Jede Veränderung der Stimmung im Innern des Menschen äussert sich zuerst folgerichtig in äussern Bewegungen; die freudige Empfindung regt diese ganz unmittelbar an und erhöht sie, die Trauer drängt sie auf ein geringeres Maass zurück, während sie der heftige Schmerz bis zur Wildheit steigert. Werden Massen in dieser Weise angeregt und zu anhaltenderer Bewegung getrieben, so stellt sich damit zugleich das Bedürfniss heraus, diese nach bestimmten Gesichtspunkten zu regeln und so entstehen Marsch und Tanz als unmittelbare Offenbarungsweisen innerer Zustände. So wird es auch erklärlich, dass bei allen Völkern Tanz und Marsch zunächst mit dem Cultus in engster Verbindung stehen; auch das religiöse Empfinden kennt zunächst keine andere Ausdrucksweise als im Tanz und feierlichen Marsch und so entstehen früh bei allen Völkern neben religiösen Märschen auch religiöse Tänze und bei vielen besteht der ganze Cultus nur aus solchen. Daneben erlangt dann auch der profane Tanz allmälig eine weitere Ausbildung und der Gang desselben ist, durch Charactereigenthümlichkeiten der Völker bedingt, bei den einzelnen Völkern durchaus verschieden. Wohl macht sich auch hier wie bei allen derartigen Produkten der Thätigkeit des schaffenden Volksgeistes, eine gegenseitige Einwirkung geltend, doch erzeugt meist jedes Volk einen oder auch mehrere nur ihm eigenthümliche Tänze, die dann als Nationaltänze direct Kunde geben von gewissen nationalen Eigenthümlichkeiten des betreffenden Volkes. So haben die Deutschen ihren Walzer und Ländler, den Rheinländer u. dergl., die Ungarn ihren Czárdas, die Polen die Mazurka und Polonaise, die Spanier den Fandango und Bolero, die Italiener den Saltarello und die Tarantelle, die Schotten die Ecossaise die Franzosen die Française, die Engländer die Anglaise u. s. w. Dass einzelne dieser Tänze ihren Character als Massentänze verloren haben, ändert nichts an ihrer Bedeutung als Volkstänze, nur als solche konnten sie allgemeine Gültigkeit gewinnen und sich dauernd erhalten. Ueber die abweichende Construction der Musik zu diesen verschiedenen Tänzen sind neben dem Artikel Tanz noch die besondern, die einzelnen Tänze behandelnden Artikel zu vergleichen.

Volksthümliches Lied. Es waren weniger die politischen und socialen Verhältnisse der vorigen Jahrhunderte, welche das Volkslied allmälig verstummen liessen, sondern vielmehr die Pflege des Kunstliedes, welche sich allmälig immer mehr verbreitete. Wohl waren die Zustände des 16. und 17. Jahrhunderts wenig geeignet, die Schaffenslust und Schaffenskraft im Volke lebendig zu erhalten. Die Stürme des dreissigjährigen Krieges und die damit herbeigeführte Verwilderung deutscher Sitten und deutschen Lebens liessen nur Kriegs- und Klagelieder noch aufkommen und unter dem Drucke der folgenden Zeit, veranlasst durch innere Zwistigkeiten und durch Missregierung vermochte das Volkslied nicht eigentlich wieder im Volke selbst lebendig zu werden. Doch alles dies wäre wohl nicht im Stande gewesen, den Volksgesang so verstummen zu machen, wie es geschah. Blühte er doch zu einer Zeit, in welcher er von den Geistlichen mit Bann und harten Strafen, vom Kaiser mit Pön an Leib und Leben bedroht war. Das Volk erfand seine Lieder so lange, als ihm der Kunstgesang noch fremd gegenüberstand. Nachdem dieser ihm nähergetreten war, und schliesslich auch für das Gesangsbedürfniss des Volkes Sorge trug, musste das Volkslied abblühen. So lange der Kunstgesang das Bedürfniss des Volkes unberücksichtigt liess, fand der Schaffenstrieb im Volke fortwährend erneuerte Anregung zu dichten und Singweisen zu erfinden. Nachdem aber die Künstler Volkslieder erfanden, d. h. Lieder, die ins Volk übergingen und von ihm gesungen wurden, hatte dies nicht mehr nöthig, für seine Sangeslust und deren Befriedigung selber zu sorgen. Es greift nunmehr auf, was ihm fertig dargeboten wird, und nimmt es um so rascher und leichter an, je mehr eigen Empfundenes ihm darin geboten wird. Auch jetzt entstehen noch einzelne Lieder im Volk, aber meist nur anknüpfend an ungewöhnliche Ereignisse, und diese sind nicht mehr so ursprünglich, sondern sie sind bereits im gewissen Sinne ein Produkt des Kunstgesanges, der bis zu einem bestimmten Grade auch dem Volke vermittelt wird. Schule und Kirche machen das Volk mit dem Kunstgesange und der Kunstmusik bekannt und beide beeinflussen den Schaffenstrieb, wenn er sich wieder im Volke regt und thätig zeigt. Der Gesangunterricht in der Schule ertödtet allmälig die naive Lust am Schaffen und so lösen sich naturgemäss die Beziehungen zum Volksgesange. Die allmälig sich ausbreitende Musikbildung drängt ihn in die knappen Formen des Kunstgesanges. Nur eine kleine Zahl der alten Volkslieder bleiben erhalten und werden dem neuen Gesange entsprechend umgestaltet, der grösste Theil geht verloren, weil er sich nicht der neuen Kunstpraxis leicht vermittelt. Der Volksgesang eignet sich jetzt das Kunstlied an, um es zu pflegen wie sein eigenes Produkt.

Einer der ersten und bedeutendsten Pfleger dieses volksthümlichen Liedes J. A. P. Schulz (s. d.) sagt darüber im Vorbericht seiner: »Lieder im Volkston bey dem Clavier zu singen« (1785): »In allen diesen Liedern ist und bleibt mein Bestreben, mehr volksmässig, als kunstmässig zu singen, nehmlich so, dass auch ungeübte Liebhaber des Gesanges, so bald es ihnen nicht ganz und gar an Stimme fehlt, solche leicht nachsingen und auswendig behalten können. Zu dem Ende habe ich nur solche Texte aus unsern Liederdichtern gewählt, die mir zu diesem Volksgesange gemacht zu sein schienen und mich in den Melodien selbst der höchsten Simplicität und Fasslichkeit beflissen, ja auf alle Weise den Schein des Bekannten darein zu bringen gesucht; weil ich es aus Erfahrung weiss, wie sehr dieser Schein dem Volksliede zu seiner schnellen Empfehlung dienlich, ja nothwendig ist. In diesem Schein des Bekannten liegt das ganze Geheimniss des Volkstons; nur muss man ihn mit dem Bekannten selbst nicht verwechseln. Dieses erweckt in allen Künsten Ueberdruss; jener hingegen hat in der Theorie des Volksliedes, als ein Mittel, es dem Ohre lebendig und schnell fasslich zu machen, Ort und Stelle, und wird von den Componisten oft mit Mühe, oft vergebens gesucht. Denn nur durch eine frappante Aehnlichkeit des musikalischen mit dem poetischen Ton des Liedes, durch

eine Melodie, deren Fortschreitung sich nie über den Gang des Textes erhebt, noch unter ihn sinkt, die wie ein Kleid dem Körper, sich der Deklamation und dem Metro der Worte anschmiegt, die ausserdem in sehr sangbaren Intervallen, in einem, allen Stimmen angemessenen Umfang und in den allerleichtesten Modulationen fortfliesst und endlich durch die höchste Vollkommenheit der Verhältnisse aller ihrer Theile, wodurch eigentlich der Melodie diejenige Rundung gegeben wird, die jedem Kunstwerk aus dem Gebiete des Kleinen so unentbehrlich ist, erhält das Lied den Schein, von welchem hier die Rede ist, den Schein des Ungesuchten, des Kunstlosen, des Bekannten, mit einem Wort, des Volkstons, wodurch es sich dem Ohr so schnell und unaufhörlich zurückkehrend einprägt. Und das ist doch der Endzweck des Liedercomponisten, wenn er seinem einzig rechtmässigen Vorsatz, bey dieser Compositionsgattung, gute Liedertexte allmälig bekannt zu machen, getreu bleiben will.«

Diese Erläuterung des volksthümlichen Liedes trifft allerdings nur die untergeordneteren Seiten desselben, seinen praktischen Zweck; es soll den guten Texten zur grösseren Verbreitung verhelfen, und diesen haben auch die Lieder von Schulz redlich erfüllt. Allein ausser diesem verfolgten sie doch auch noch den höhern, der auch in obiger Erklärung angedeutet ist: einen volksthümlichen Inhalt auszutönen. Hier freilich geben sie nur das wieder, was bereits im Volke klingt, jenes allgemeine Empfinden des Volks, das auch das Volkslied erzeugt. Die höhere Gattung, die durch unsere grossen Meister Haydn, Mozart bis auf Mendelssohn gepflegt wurde, bringt einen besonderen, noch nicht, oder doch nicht in dieser Weise ausgesprochenen Zug des Volksgemüthes zur Darstellung in der fassbarsten Form, nur diese ist überliefert, während der Inhalt neu und eigenthümlich ist.

Mit dem Ausgange des 17. Jahrhunderts war das deutsche Lied ziemlich verstummt. Im Volke waren Schaffensdrang und Sangeslust auf ein geringeres Maass herabgedrängt, und die Künstler verschmähten es, der einfachen Form des Liedes ihre Thätigkeit zuzuwenden, so dass Reinhard Keiser (s. d.) in der Vorrede zu seiner Cantaten-Sammlung*) ausdrücklich erklären konnte:

»Dass diese (die Cantaten) die alten Bürger, nehmlich die ehemaligen Teutschen Lieder, gar ausgetrieben haben«

und auch Mattheson bestätigt dies:**)

»Die vormahls gebräuchlichen Lieder, mit den vielen Strophen oder Versen waren der ersten Art, und wurden ohne Pausen gesungen, hatten aber, wenn es die Worte zulassen wollten, dabey ihre Stegreifen, wurden auch wohl, wenn es recht was bedeuten sollte, mit einer Ritournelle (i. e. mit einer kurtzen Wiederholung des Gesungenen, oder mit demselben Gemeinschaft habenden Satzes, so durch Instrumenta geschiehet) zwischen dem Versicel regaliret und ausgezieret. Allein diese sogenannten Lieder oder Stances haben der Arie, wie wir sie itzund haben, weichen und Platz machen müssen, also dass nunmehro eine jede Arie zwey Haupt-Theile und wenigstens ebenso viel, wo nicht mehr Absätze hat« etc.

Mattheson ist es auch, der etwa 25 Jahre später die erste bedeutendere Sammlung verschiedener auserlesener Oden (von Gräfe) in sehr ehrender Weise bespricht***) und in der »Ehrenpforte«†) Kunde davon giebt: dass der Odengeschmack »itzo auffs neue« hervorgetreten ist, wenn er auch bezweifelt, dass er allgemein werden wird »so lange die Componisten nicht selbst Poeten oder die Poeten nicht selbst Componisten sind.« Die oben erwähnte Sammlung von

*) „Gemüthsergötzung, bestehend in einigen Sing-Gedichten, mit einer Stimme und unterschiedlichen Instrumenten“ (Hamburg, gedruckt und verlegt bei Nicolaus Spieringk, 1698).

**) „Das neu eröffnete Orchester“ (Hamburg, 1713).

***) „Der vollkommene Kapellmeister“ (1739).

†) „Grundlage einer Ehrenpforte“ (1740).

Johann Friedrich Gräfe*) giebt auch einen Beweis dafür, dass in den Kreisen der Musiker von Fach das Lied ziemlich stark missachtet war. In der Vorrede zum 4. Theil beklagt sich der Herausgeber, dass »er den Liebhabern der Musik gern etwas Gutes mittheilen wollte und dahero unsere grössten Meister in Deutschland durch unablässige Bitten zu einem Beytrage zu bewegen suchte. Einige davon,« heisst es wörtlich weiter, »waren gleich willfährig, wie ich solches dem Herrn Kapellmeister Hurlebusch in Amsterdam und dem Kapellmeister Graun in Berlin nachrühmen muss. Andern dagegen fehlte es, wie sie vorwandten, an Zeit, andere aber glaubten, dergleichen Arbeit wäre theils zu klein, theils zu beschwerlich oder wohl gar ihnen unanständig, wenn sie als teutsche Componisten durch teutsche Sachen und nicht vielmehr durch italienische Stücke sich bekannt machen sollten.«

Grössere Bedeutung konnte weder diese noch eine, ein Jahr früher erschienene Sammlung**) gewinnen; doch wurden durch ihre Erfolge die bedeutenderen Componisten jener Zeit wieder mehr und mehr veranlasst, sich der Liedcomposition zuzuwenden. So erschien bereits 1741 eine Liedersammlung von dem seiner Zeit sehr beliebten Kapellmeister G. P. Telemann (s. d.)***), die insofern erhöhtes Interesse gewann, als die Mehrzahl der Gedichte von namhaften Dichtern sind: neun von Ebert, fünf von Hagedorn; sechs sind von Stoppe und vier von Dreyer. Grössere Verbreitung noch fand eine andere Sammlung neuer Oden, deren erster Theil 1742 erschien und dem noch zwei Theile 1744 und 1752 folgten. Die ganze Sammlung enthält 70 Gedichte von F. von Hagedorn, in Musik gesetzt von Görner, Musikdirektor an der Hamburger Domkirche. Die Lieder fanden weite Verbreitung, so dass mehrere neue Auflagen der Sammlung nothwendig wurden. Besonders beachtenswerth ist ferner die Sammlung: »Oden und Melodien«, welche 1753 und 1755 in zwei Theilen in Berlin bei Birnstiel erschien. In einer späteren Ausgabe (1761) spricht sich die Vorrede ziemlich weitläufig und eingehend über die Beschaffenheit der Odencomposition aus. Derartige theoretische Auseinandersetzungen finden sich indess schon früher. Lorenz Mitzler giebt im fünften Theil des ersten Bandes seiner »Musikalischen Bibliothek« (1738) die Abhandlung von Gottsched hierüber wieder: »Ueber Ursprung und Alter der Musik« aus dessen »Kritischer Dichtkunst« (1730). J. G. Scheibe bringt in seinem »Critischen Musicus« (64. Stück), ebenfalls an Gottsched anknüpfend, eine Abhandlung über die Odencomposition. Bemerkenswerth ist ferner, was Marpurg bei Gelegenheit der Besprechung von 39 Sammlungen von Oden, die bis zum Jahre 1761 bereits erschienen waren, im 1. Band der »Critischen Briefe« über die Liedcomposition sagt. — Die oben erwähnte Sammlung von Birnstiel enthält Compositionen von den beiden Graun, von Quantz, Agricola, Franz Benda, Nichelmann, C. Ph. E. Bach, Advokat Krause und Telemann, nach Dichtungen von Hagedorn, Ebert, Schlegel, Ramler, Uz, von Kleist und Gleim. Der zweite Theil bringt auch Lieder von Lessing. Ein ähnliches Werk erschien 1756 bei Breitkopf in Leipzig unter dem Titel: »Berlinische Oden und Lieder« mit Texten von Lessing, Uz, Gleim und Zachariä und Compositionen von Agricola, Nichelmann und Marpurg.

Von wirklich volksthümlichen Liedern, die sich lange im Volke erhalten haben, ist nur das bekannte, von Klopstock gedichtete und von Carl Heinrich Graun (s. d.) componirte Begräbnisslied: »Auferstehn, ja auferstehn wirst du mein Leib« zu erwähnen. Sonst wurden alle diese Bestrebungen nur insofern hochbedeutsam für die Entwickelung des Liedes, als mit ihnen die künstlerische Form für das volksthümliche Lied aufgestellt wurde, das aus-

*) „Sammlung verschiedener und auserlesener Oden.“ (Erster Theil 1737. Zweiter Theil 1739. Dritter Theil 1741. Vierter Theil 1743).

**) „Sperontes singende Muse an der Pleisse“ (Leipzig, 1736, 1742, 1743).

***) „Vierundzwanzig, theils ernsthafte, theils scherzhafte Oden“ (Hamburg, 1741).

schliesslich bestimmt ist, im Volke gesungen zu werden, und das deshalb weniger charakteristische, als vielmehr sangbare, einfache und formell festgefügte Melodien erfordert.

Die ersten derartigen Lieder, welche eine ausserordentlich weite Verbreitung fanden, so dass sie als volksthümliche im angegebenen Sinne bezeichnet werden können, sind wohl die aus den Singspielen von Johann Adam Hiller (s. d.). Hiller wurde durch seinen Lebens- und Bildungsgang schon früh auf diese Weise des volksthümlichen Liedes geführt. Zur Pflege des Singspiels veranlassten ihn mehr äussere Umstände. Der Dichter derselben (der »Komischen Opern«, wie er sie selber nennt), C. F. Weise (geboren 1726, starb als Kreissteuereinnehmer 1804 in Leipzig) spricht sich darüber in der Vorrede der Ausgabe seiner Dichtungen von 1778 aus. Er sagt dort: »Dass man seit einiger Zeit die kleinen Lieder wieder aus der komischen Oper zu verdrängen und sie durch »*Aria de Bravura*« mit allen möglichen Coloraturen zu ersetzen sucht, und mit verächtlichem Blick auf die vortreffliche Hiller'sche Musik herabsieht, weil er seine Arien nicht für die Mara oder Hellmuth gesetzt hat.« »Dass,« heisst es dann wörtlich weiter, »er es hätte thun können, wenn er gewollt, davon hat er Beweise genug gegeben und giebt sie täglich; aber er wusste, dass sie der Natur dieses Schauspiels und meiner Absicht nicht gemäss waren, und uns lag mehr daran, von einer fröhlichen Gesellschaft als von Virtuosen gesungen zu werden. Ueberdiess musste er und ich auf die damaligen Schauspieler des Koch'schen Theaters sehen, für die es hauptsächlich verfertigt war. Diese waren keine grossen gelehrten Sänger, deren Stimmen zu diesem Liede zureichten, die aber, was ihnen an musikalischer Kunst fehlte, durch ein treffliches Spiel ersetzten. Die Unterstützung dieser Gesellschaft war indessen eine Hauptveranlassung zu dieser Arbeit. Der redliche Koch, der sich dem deutschen Theater so sehr aufopferte und von einem Unglücksfalle über den andern getroffen ward, brauchte ein Rettungsmittel. Die Bühne war stets leer, weil man sich an den bekannten Schauspielen satt gesehen hatte und unsre eigenen Dichter nicht fruchtbar genug zu nennen waren. Das Publikum musste also durch etwas Aussergewöhnliches gereizt werden, wenn es an dem Theater wieder einen Gefallen und einen Zug dahin fühlen sollte. Ich sah dies für ein kräftiges Mittel an, einen rechtschaffenen Mann zu unterstützen und eine so gute Gesellschaft, als die seinige es war, aufrecht zu erhalten. Die Wirkung und den Erfolg weiss Jedermann; auch kann ich selbst, da dies Lob vorzüglich dem würdigen Tonkünstler gebühret, ohne Eitelkeit sagen, dass ich von mehr als Einer Gesellschaft die Versicherung erhalten, dass sie durch diese komischen Opern mehr als Einmal vom gänzlichen Untergange sind gerettet worden.«

Das erste dieser Werke ist, »Die verwandelten Weiber« oder »Der Teufel ist los« (1761); von den darin angebrachten Liedern: »O dürft ich nur, wie wollt ich sie« — »Ansehn hin, Ansehn her« — »Krumm und lahm kriegt man selten einen Mann« — »Gewährt mir Götter« — »Mein schwellend Herz hüpft mir vor Freude« — »Lasst die Grossen immerhin« — »Ohne Liebe und ohne Wein« u. s. w. wurde besonders das letztere bald zu einem Lieblingslied des deutschen Volks, so dass man es wohl als das erste eigentlich volksthümliche Lied bezeichnen kann. Als zweiter Theil folgte diesem Liederspiel »Der lustige Schuster«; von den Liedern desselben hat sich keins im Volke erhalten, ebenso wie auch keins der zum Theil sehr anmuthigen Lieder aus »Lottchen am Hofe« und »Die Liebe auf dem Lande« (1767). Den grössten und andauerndsten Erfolg hatte »Die Jagd« und die Lieder aus dieser »komischen Oper«: »Schön sind Rosen und Jasmin«, vor allem aber: »Als ich auf meiner Bleiche« haben nicht nur diese Operette, sondern die ganze Gattung überdauert. Aus: »Der Aerndtekranz« ist das Lied: »Die Felder sind leer« volksthümlich geworden, und aus: »Lisuart und Dariolette« (Text von Daniel Schiebeler) »Die schöne Morgenröthe zeigt sich in voller Pracht« (1766). Auch von den Gedichten

Weisse's haben sich noch manche im Volk erhalten, wie: »Gütig hüllt in Finsternissen« und »Ich bin der Hexe gar zu gut«. Hiller hat auch noch eine ganze Reihe von Liedern geschrieben, die theils in Journalen und Almanachen, theils in einzelnen Sammlungen veröffentlicht sind, aber in keinem traf er den Volkston so, wie in den oben erwähnten und zwar meist deshalb, weil er sich hier augenscheinlich die höhere Aufgabe stellte, auch den Textinhalt tiefer erfasst, musikalisch wieder zu geben. Dabei wird er auf jene äusseren Effektmittel geführt, mit denen Graun seine Lieder ausstattet, wie in: »Wie der alte Aeol lärmt«. Wollte er doch selbst bei den Kinderliedern den Triller einführen und stellte deshalb in dem Vorbericht der erst 1785 veröffentlichten Violinstimme zu den: »Fünfzig geistlichen Liedern für Kinder« die Anforderung: »man solle, um dem Gesange mehr Annehmlichkeit zu geben, versuchen, ob die kleinen Sänger sich bald eines reinen und scharfen Trillers bemächtigen können, um damit wenigstens die Schlüsse und Einschnitte der Melodien zu zieren.«

Den fördernsten Einfluss gewann, wie bereits erwähnt, Johann Abraham Peter Schulz (s. d.) auf die Entwickelung des volksthümlichen Liedes. Seine Ansichten über Wesen und Werth desselben theilten wir bereits mit. Als Hauptzweck gilt ihm: mit seinen Melodien gute Liedertexte allgemein bekannt zu machen, und für seine Zeit namentlich war dieser Standpunkt ein durchaus berechtigter, schon darum, weil diese wieder wirklich gute Texte erzeugte. Fast durch zwei Jahrhunderte hindurch war die deutsche Liederdichtung in tändelnde und spielende Reimerei ausgeartet, die nur dem Ausdruck einer unwahren, meist nur erdichteten Empfindung diente. Auch Christian Felix Weisse sagt noch von seinen Liedern:

„Das meiste sang ich blos zum Scherz.
Von Waffen und von Hass umgeben
Sang' ich von Zärtlichkeit und Ruh'.
Ich sang vom süssen Duft der Reben,
Und Wasser trank ich oft dazu."

Gegen dies leere Reimgeklingel veranlassten die Dichter des sogenannten Göttinger Hainbundes eine wohlthätige Reaction in den siebenziger Jahren des vorigen Jahrhunderts: Boie, Bürger, Claudius, Hölty, Miller, Overbeck, die beiden Stolberge, Voss u. A. dichteten wieder Lieder, die, an die Weise des Volksliedes anknüpfend, von lebendiger, warmer und unmittelbarer Empfindung durchweht und getragen sind. Unter den höheren Ständen fanden diese Lieder durch die Musen-Almanache Verbreitung, den niederen Ständen wurden sie erst durch die Melodien vermittelt. Daher dichteten die Poeten ihre Lieder nach bekannten Melodien oder sie trugen Sorge, dass sie in Musik gesetzt wurden. In diesem Sinne nun wirkte Schulz treuer und nachhaltiger als irgend ein anderer, und eine ganze Reihe von Liedern der vorerwähnten Dichter sind zum ersten Male in dem Göttinger Musenalmanach und den Almanachen von Voss zugleich mit den Melodien von Schulz veröffentlicht worden. Im Jahre 1779 veröffentlichte er »Gesänge am Clavier«, neben drei französischen und zwei italienischen Gesängen 20 deutsche Lieder, darunter von Bürger: »Der Winter hat mit kalter Hand« und »Mein Trautel hält mich für und für«; von Voss: »Sagt mir an was schmunzelt ihr?«; von Hölty: »Beglückt, beglückt, wer die Geliebte findet« und »Schwermuthsvoll und dumpfig hallt Geläute«; von Claudius: »Bekränzt mit Laub«; »Ich war erst 16 Sommer alt«; von Overbeck: »Blühe liebes Veilchen« und von Ch. F. Weisse: »Schön sind Rosen und Jasmin«. 1782 erschien dann seine erste Sammlung: »Lieder im Volkston bey dem Clavier zu singen«. Ausser zehn Gesängen der unvollendeten Operette: »Clarisse« und aus »Götz von Berlichingen« enthält diese Sammlung 38 Lieder, nämlich 13 von Bürger, darunter: »Herr Bachus ist ein braver Mann«, »Ich will nicht bei Ja und Nein«, »Mädel schau mir ins Gesicht«; 5 von Voss, darunter: »Mädchen nehmt die Eimer schnell«, »Gesund und frohen Muthes« und »Seht den Himmel wie heiter«, 2 von Clau-

dius, 4 von Hölty; von Jacobi: »Willst du frei und lustig sein«; von Fr. Leop. Stolberg: »Süsse heilige Natur« und von Overbeck: »Jung, fröhlich und heiter« und »Warum sind der Thränen«. Die zweite Auflage erschien 1785 in zwei Theilen, von denen der erste 39 Lieder der früheren Ausgabe bringt, und den Rundgesang von Voss: »Freund, ich achte nicht des Mahles«; die zweite die Gesänge der Clarisse und die Lieder der Sammlung von 1779, die beiden italienischen und französischen ausgenommen, und einzelne neue von Stolberg, Claudius, Voss und Jacobi. Im dritten Theil, der 1790 erschien, sind dann von Bürger: »Ach könnt' ich Molly kaufen«, »Hurre, hurre, hurre, schnurre, Rädchen, schnurre« und »Seht mir doch mein schönes Kind«; von Voss: »An meines Vaters Hügel«, »Das Mägdlein braun von Aug und Haar«, »Ich armes Mädchen, mein Spinnerrädchen«, »Klipp und klapp, dreschet auf und ab«, »O der schöne Maienmond«, »Wie hehr im Glase blinket« und »Willkommen im Grünen«; von Claudius: »War einst ein Riese Goliath« und »Der Mond ist aufgegangen«; ferner Lieder von Fr. von Stolberg u. A. 1786 war in Hamburg eine Sammlung: »Religiöse Lieder und Oden« erschienen, die unter andern auch das beliebte Lied: »Den süssen Schlaf erbitten wir« enthält. — Fast alle Melodien von Schulz zu den hier erwähnten Liedern sind Jahrzehnte hindurch in allen Schichten und Kreisen der Gesellschaft gesungen worden; und noch heute sind viele von ihnen Lieblingslieder unserer Schuljugend, was gewiss sehr bezeichnend ist; denn ihr gefällt nur, was jugendfrisch und lebensfähig ist, und das sind diese Lieder in hohem Grade. Von den Hiller'schen unterscheiden sie sich ganz wesentlich. Es liegt ihnen ebenso wie diesen das einfachste harmonische Formgerüst zu Grunde, aber in weit freierer Anordnung, weshalb sich auch die Melodien entschieden freier bewegen. Die musikalische Rhythmik schliesst sich ebenso eng an das Sprachmetrum an, aber so, dass dies in viel grösserer Mannichfaltigkeit dargestellt erscheint als bei Hiller. Dieser bildet das Sprachmetrum meist nur ganz trocken nach, so dass es nicht so beseelt erscheint wie bei Schulz; das, was Ohr und Sinn des Volkes sofort gefangen nimmt, hatte dieser dem Volksliede treu abgelauscht, und er wusste es dann mit den einfachten, aber feinsinnig gewählten Mitteln darzustellen.

Mit nicht geringerem Fleiss, aber nicht mit dem gleichen Erfolge war neben Schulz Johann André (s. d.) in gleicher Richtung thätig. Gleich seine erste Liedersammlung (Offenbach, 1774) führte ihn in die Reihe jener Componisten, welche den guten Liedern der erwähnten Dichter die weiteste Verbreitung sichern wollten; doch erst die zweite Sammlung: »Musikalischer Blumenkranz« enthält eine Melodie, die, wenn auch etwas verändert, sich erhalten hat, zu dem Rheinweinlied von Claudius: »Bekränzt mit Laub«. Von seinen anderen Liedern waren einzelne seiner Zeit beliebt, aber keins hat die Verbreitung gefunden, wie das oben erwähnte.

Durch Hiller und Schulz war das volksthümliche Lied in zwei wesentlich verschiedene Richtungen geleitet. Jenem schlossen sich eine Reihe begabter, aber mehr oberflächlich gebildeter und ebenso empfindender Componisten an, diesem dagegen tüchtige, mit dem Handwerk der Kunst wohl vertraute Musiker; durch jene erlangte die Melodie eine gewisse Eleganz, die sich endlich bis zum Bänkelsange verflachte, durch diese dagegen wurde die Form bis zur Trockenheit festgehalten und zugleich verknöchert.

Der Hiller'schen Weise schlossen sich Ferdinand Kauer (s. d.) und Wenzel Müller (s. d.) an, die beide ihre Hauptthätigkeit dem Wiener Volkstheater zuwendeten. Von Kauer hat namentlich das »Donauweibchen« grosse Verbreitung gefunden und die Lieder daraus: »Dem Teufel verschrieb ich mich«, »Ein Weibchen ist ein Quodlibet«, »Es hat der Schöpfer der Liebe«, vor allem aber: »In meinem Schlösschen da ist's gar fein« gehörten seiner Zeit zu den verbreitetsten in Deutschland. Grösseren Erfolg noch errang Wenzel Müller. Einzelne seiner Singspiele haben sich heute noch in der Gunst des Publikums erhalten und viele Lieder desselben, wie: »Ich bin der Schneider

Kakadu«, »Wenn blühende Dirnen« aus den »Schwestern von Prag«; »Wer niemals einen Rausch gehabt« aus: »Das neue Sonntagskind«; »Die Katze lässt das Mausen nicht« aus: »Das Sonnenfest der Braminen«; »Die Mädchen, die Liebe, der Wein« aus: »Die Zauberzither«; »Kommt ein Vogel geflogen« aus: »Aline«; »Ach wenn ich nur kein Mädchen wär'«, »Ach die Welt ist gar so freundlich«, »So leb denn wohl du stilles Haus« aus: »Alpenkönig und Menschenfeind« waren und sind zum Theil noch in ganz Deutschland und weit darüber hinaus verbreitet und allgemein gekannt und gesungen.

Der gleichen Richtung gehören noch zwei andere dramatische Componisten an: Peter von Winter (s. d.) und Joseph Weigl (s. d.), die indess beide durch ihre Vertrautheit mit der italienischen Gesangsweise vor der Trivialität, der jene oben erwähnten Wiener Meister leicht verfielen, bewahrt wurden. Einzelne Gesänge aus Winter's: »Das unterbrochene Opferfest«, wie: »Wenn mir dein Auge strahlet« und: »Ich war, wenn ich erwachte« sind ebenso volksthümlich geworden wie das Duett: »Setz dich, liebe Emmeline« und die Arie: »Wer hörte wohl jemals mich klagen« aus: »Die Schweizerfamilie« von Weigl.

Bereits bei Friedrich Heinrich Himmel (s. d.) verlor sich diese Richtung in absichtsloser Lust am Gesange und wurde trivial und geistlos. Wenn auch die Melodien der bisher erwähnten volksthümlichen Lieder zur näheren Erläuterung des Textinhalts nur wenig beitrugen, so haben sie doch einen, dem Text entsprechenden eigenthümlichen Charakter und sind dabei wohl geformt. Davon ist bei Himmel schon mehr äusserst wenig zu bemerken. Seine Melodien haben fast unterschiedloses Gepräge. Sie sind nur aus einzelnen wohlklingenden Phrasen zusammengesetzt, höchstens mit Berücksichtigung der Reimzeilen. Das gilt noch weniger von den Liedern des Kotzebue'schen Singspiels »Fanchon« (1803) »Doch in des Mädchens Schoosse«, »Noch senkt mit bleiernem Gefieder«, »Es kann ja nicht immer so bleiben« und »Die Welt ist ein Orchester« oder von einigen seiner bekannten Lieder: »Vater ich rufe dich«, »Hebe, sieh' in sanfter Feier«, die immer noch besser geformt ist. Aber schon: »An Alexis send ich dich« gehört zum Bänkelsange, wenn auch noch nicht der schlimmsten Art. Dieser aber gehören unstreitig die Gesänge aus »Tiedges Urania«, welche er 1803 veröffentlichte und die noch vor seinem Tode in fünfter verbesserter Auflage erschienen. Aus dem, bald trocken verständig reflectirenden, bald süss sentimental empfindenden Gedicht wählte sich der Componist verschiedene Stellen zu 14 Nummern aus, von denen indess nicht alle liedmässig gehalten, aber alle unglaublich trivial und nichtssagend sind, nur auf den oberflächlichsten Reiz berechnet, so dass Himmel als der Vater des noblen Bänkelsanges gelten muss, der leider auch in unseren Tagen immer noch seine Vertreter und zahlreichen Liebhaber findet.

Bis zu dieser niederen Stufe der Bänkelsängerei konnte jene zweite Gruppe, die sich an J. A. P. Schulz anschloss, nicht herabsinken. Hier ist zuerst Joh. Friedrich Reichardt zu erwähnen (s. d.), der besonders in seinen Kinderliedern und den Liedersammlungen das Schulz'sche Lied zum Muster nimmt, was er in den Vorreden, in denen er sich zugleich zu den Ansichten Schulz's über das volksthümliche Lied bekennt, ziemlich direkt ausspricht. Wir wissen, dass er auch der erste war, der nicht ohne Erfolg die Goethe'sche wie die Schiller'sche Lyrik schon musikalisch, wenn auch noch in beschränkter Weise, zum Ausdruck brachte. Von seinen volksthümlichen Liedern sind zunächst die Kinderlieder zu erwähnen: »Mein Arm wird stark und gross mein Muth«, »Bunt sind schon die Wälder«, »Der Nachtigall reizende Lieder«, »Der Schnee zerrinnt«, »Die Luft ist blau, das Thal ist grün«, »Im stillen heitern Glanze«, »Wir Kinder schmecken der Freuden recht viel«, die heutigen Tages noch in den Schulen gesungen werden. Von seinen zahlreichen andern Liedern sind die Melodien zu Tieck's »Im Windgeräusch in stiller Nacht«, »Es steht ein Baum im Odenwald« und Hölty's »Rosen auf den Weg gestreut« zu nennen, und vor allen die zu Goethe's Liedern: »Sah ein Knab ein Rös-

lein stehn«, »Durch Feld und Wald zu schweifen« und zu Schiller'schen Liedern und Balladen: »Des Mädchens Klage«, »Der Alpenjäger« u. A.

Auch von den Liedern seiner Tochter Louise Reichardt sind mehrere volksthümlich geworden, wie: »Nach Sevilla, nach Sevilla« und »Es ist ein Schnitter, der heisst Tod«. Anselm Weber (s. d.) wurde besonders durch seine Musik zu Schillers »Wilhelm Tell«, namentlich durch das Lied: »Mit dem Pfeil dem Bogen« und durch den Männerchor: »Rasch tritt der Tod den Menschen an« bekannt. Erfolgreich wirkte nach dieser Richtung ferner besonders Hans Georg Nägeli (s. d.). Er hat nicht nur selber eine Reihe solcher volksthümlicher Lieder geschrieben, von denen einzelne wie: »Freut euch des Lebens«, »Goldne Abendsonne«, »Es klingt ein heller Klang«, »Nacht und still ist's um mich her«, »Stehe fest, o Vaterland«, zu den besten ihrer Gattung gehören, und noch heute beliebt sind und häufig gesungen werden, sondern er ist noch besonders durch seine Bestrebungen für Organisation der Männergesangvereine in der Schweiz bemerkenswerth. Dass diese Vereine wenigstens in den ersten Jahren ihres Bestehens die Pflege des volksthümlichen Liedes sich mit Ernst und Eifer unterzogen, ist bekannt. Diese schweizerischen Männergesangvereine gingen aus dem unmittelbaren Bedürfniss hervor. Wie bekannt, sangen die zur Landesgemeinde ziehenden Appenzeller bereits seit Anfang dieses Jahrhunderts bei Ankunft auf dem Landgemeindeplatz als Gruss ein altes schweizerisches Lied. Es bildeten sich meist kurz vor dem Tage, dem letzten Sonntag im April, an welchem die Landesgemeinde stattfand, einzelne Gesellschaften, welche zu dem angegebenen Zweck Lieder einübten und nach beendeter Landesgemeinde wieder auseinander gingen, bis der Pfarrer Weishaupt in Wald auf den Gedanken kam, die einzelnen Gesellschaften zum gemeinschaftlichen Singen eines Liedes zu vereinigen. Die Ausführung dieses Gedankens führte weiterhin zu stehenden Vereinigungen und zu Sängerfesten. In diesen ersten Sängergesellschaften wurde nur der ein- oder zweistimmige Gesang gepflegt, bis durch Nägelis Bestrebungen auch hier der vierstimmige Männergesang eingebürgert wurde. In Norddeutschland gab der Direktor der Berliner Singakademie, Carl Friedrich Zelter, den ersten Anstoss zur Gründung von Männergesangvereinen. Nach dem Muster der Zelter'schen Liedertafel entstanden ähnliche in Frankfurt a/O. und Leipzig und dann eine neue, die jüngere Berliner Liedertafel und nach wenig Jahren hatte fast jede Stadt Deutschlands ihren Männergesangverein. Zelter wie der Gründer der jüngern Berliner Liedertafel Bernhard Klein schrieben für diese Vereine auch eine Reihe von Compositionen. Zelter's Lieder für die Liedertafel sind meist »Tafellieder«, einzelne davon wie: »Ein Musikant wollt' fröhlich sein«, »'s war einer dem's zu Herzen ging«, »Sanct Paulus war ein Medicus«, waren früher in den Liedertafeln ausserordentlich beliebt. Von seinen übrigen Liedern haben die Melodien zu Goethe's »Es war ein König in Thule« und Claudius »Wenn Jemand eine Reise thut«, die weiteste Verbreitung gefunden. Bernhard Klein erfasste seine Aufgabe in Bezug auf den Männergesang entschieden ernster. Er schrieb eine ganze Reihe von religiösen Gesängen für Männerchor, es sind deren acht Hefte, welche mehrere Jahrzehnte hindurch den hauptsächlichsten Uebungsstoff für die Männergesangvereine gaben, bis sie durch jene gegenwärtig dort herrschenden Lieder verdrängt wurden, die sie allerdings zum Theil mit erzeugen halfen. In Klein's Männerchören wurde schon jener sinnliche Klangreiz ausserordentlich stark hervortretend, der dort gar bald so heimisch wurde, dass ihm schliesslich die Melodie und die künstlerische Form des Liedes zum Opfer fielen. Klein wurde durch seine Neigung zum polyphonen Stil noch auf echt künstlerischer Höhe gehalten, sie gab ihm jene Meisterschaft in der Melodiebildung, die ihn auch auf dem Gebiet des Kunstliedes Bedeutung erlangen liess und ihm die Empfindung von volksthümlichen Liedern möglich machte, wie: »Treue Liebe bis zum Grabe« und »Wie mir deine Freuden winken«. Bei jenen

gleichfalls auf dem Gebiet des Männergesangs thätigen Zeitgenossen wie Joh Chr. Friedrich Schneider und Conradin Kreutzer wirkt das Bestreben nach Klangreiz schon mehr formzersetzend, Bei Schneider ist der melodische Zug in seinen Männerchören noch stärker, wie bei Kreutzer, aber seine Melodien sind reizlos und nur durch die unterschiedenen harmonischen Klangeffecte muss der Mangel an Reiz ersetzt werden. Einige seiner Melodien zu Schulliedern wie: »Gesang verschönt das Leben«, »Wer gleichet uns freudigen Fischern im Kahn« und »Wie lieblich schallt durch Busch und Wald«, haben noch weite Verbreitung gefunden; von seinen Männerquartetten: »Lasset die Freud uns im Flug erhaschen«. Conradin Kreutzer hat ausser der Musik zu Raimund's: »Der Verschwender« noch eine ganze Reihe von Opern geschrieben, von denen indess nur eine: »Das Nachtlager in Granada« weitere Verbreitung gefunden hat. Von den Liedern aus dem »Verschwender« ist namentlich das Hobellied: »Da streiten sich die Leut' herum«, volksthümlich geworden. Auch zwei Nummern der Oper: »Das Nachtlager in Granada« werden heute noch gern gesungen und gehört, die Arie: »Schmiegt sich die Taube« und »Wer klopft an's Gitterfenster«. In diesen Tonstücken findet sich noch eine sehr gesunde Melodik; das ist bei seinen Männerchorliedern durchaus nicht mehr der Fall, selbst nicht bei den allgemein beliebten: »Das ist der Tag des Herrn«, »Es lebe was auf Erden«, »Was schimmert dort auf dem Berge so schön«, »Dir möcht ich diese Lieder weih'n«, oder: »Was ist das für ein durstig Jahr?« Von jener machtvollen, innerlich wie äusserlich concentrirten Melodik, die in ihrem Ausgang schon ihren Gipfel- und Endpunkt mit nothwendiger Consequenz bezeichnet und erkennen lässt, ist hier kaum noch eine Spur mehr vorhanden. Die Melodien Kreutzers sind phrasenhaft zerstückelt und nur sinnlich wirksam, und die Harmonik und Rhythmik seiner Lieder folgt dem gleichen Zuge. Diese ist so bunt als nur möglich und nirgends von der gestaltenden Kraft, wie selbst noch in dem früher besprochenen volksthümlichen Liede, und jene verlässt vielfach auch in den einfachsten Liedern den ursprünglichen natürlichen Gang, sie folgt überall nur dem Bestreben, sinnlich reizvoll zu sein. Es wird nicht nöthig sein, diese Richtung, die in dem schmachvollen Erzeugniss, in der gröbsten Degradation, welche die Singstimme hat erleiden müssen, im Liede mit Brummstimmen, an die äussersten Grenzen des gedankenlosen Experimentirens mit dem rein sinnlichen Klange angekommen ist, weiter zu verfolgen. Sie wurde bei Carl Zöllner und Julius Otto weinerlich sentimental und verfiel zugleich jener Landsknechtslaune, die sich schon zur Zeit der Blüte des Volksliedes geltend machte und die in dieser neuen Auflage noch unangenehmer berührt, weil sie hier raffinirt auftritt, während sie dort urwüchsig natürlich erscheint.

Es sind nun zunächst noch eine Reihe volksthümlicher Lieder zu nennen, die der einen oder andern besprochenen Richtung angehören, ohne dass sie irgendwie sich besonders abheben. Von Ludwig Berger (s. d.) sind: »Als der Sandwirth von Passeier«, von Max von Schenkendorf: »Bei Wöbbelin im freien Feld«, von Friedrich Förster mit volksthümlichen Melodien versehen. Die Melodie: »Wie sie so sanft ruhn«, ist von Pastor Friedrich Leonhard Benekken (1760—1822); die beliebteste zu Fr. Rückerts: »Der alte Barbarossa« ist von Joseph Gersbach (1787—1830), von ihm ist auch die beliebte Melodie zu »Auf, auf, ihr lieben Leute« und die zu Tieck's »Wohlauf! es ruft der Sonnenschein!« Von der grossen Zahl der Melodien von Friedrich Silcher (s. d.) ist die zu Heine's »Loreley« wohl die beliebteste. Daneben werden noch viel gesungen seine Melodien zu Simon Dach's »Aennchen von Tharau«, zu Chamisso's »Es geht bei gedämpftem Trommelklang«, »Morgen müssen wir verreisen«, »Morgen muss ich fort von hier«, »Zu Strassburg auf der Schanz«. Von Heinrich Marschner (s. d.) wurden einzelne Melodien seiner Opern, wie das Lied Ivanhoe's aus »Der Templer und die Jüdin«: »Wer ist der Ritter hochgeehrt« und die Lieder Tuck's »Brüder wacht habet Acht«

und »'s wird besser gehn«, wie das Lied: »Im Herbst da muss man trinken«, aus der Oper: »Der Vampyr«, volksthümlich, Zu den populärsten Liedern, welche von der Bühne aus ins Volk gedrungen sind, gehört unstreitig das Lied: »Sonst spielt ich mit Scepter, mit Krone und Stern«, aus Lortzings »Czaar und Zimmermann«. Einige der ehemals beliebtesten Lieder sind von August Pohlenz (s. d.), wie: »A B C D«, »wenn ich dich seh«, »Auf Matrosen die Anker gelichtet«, »Ich bin der kleine Tambour Veit«, »Es blies ein Jäger wol in sein Horn«, deren Texte sämmtlich von Wilhelm Gerhard gedichtet sind. Gustav Reichart (s. d.) und August Neithardt (s. d.) sind beide durch Melodien zu Nationalliedern bekannt geworden, jener durch seine Melodie zu Ernst Moritz Arndt's »Was ist des deutschen Vaterland?« und dieser durch die Melodie zum Preussenliede von Bernhard Thiersch: »Ich bin ein Preusse«. Carl Reissiger (s. d.) machte durch seine Melodie das Lied von August Kopisch (1799—1853): »Als Noah aus dem Kasten war«, allgemein bekannt; unter den zahlreichen Melodien zu Geibels: »Fern im Süd das schöne Spanien«, war die von Reissiger eine der beliebtesten, auch dessen Musik zu Heine's »Nach Frankreich zogen zwei Grenadier« ist weit verbreitet. Hier ist auch »Die Wacht am Rhein« von Carl Wilhelm (s. d.) zu nennen, das ohnstreitig volksthümlichste Lied der Gegenwart, das als ein treuer Begleiter des siegreichen deutschen Heers in Frankreich eine aussergewöhnliche Bedeutung gewann.

Bei weitem kleiner ist natürlich jene andere Gruppe von Componisten, die einen bisher unausgesprochenen Zug des deutschen Gemüths in volksthümlicher und doch echt künstlerischer Form zur Darstellung brachten, denn ihr gehören nur die grössten Meister der Tonkunst an.

Hier ist zunächst Georg Friedrich Händel zu nennen (s. d.), der zwar nicht direct für das volksthümliche Lied, wol aber für die volksthümliche Musik fördernd wirkte. Es ist gewiss nicht ohne Zusammenhang, dass jener bedeutsamste Förderer des volksthümlichsten Liedes, Adam Hiller, zugleich ein begeisterter Apostel für Händel wurde. Jenes Siegeslied aus »Judas Makkabäus«: Seht, er naht mit Preis gekrönt«, das der Meister wohl besonders liebte, da er es auch in das Oratorium: »Josua« aufnahm, ist in seiner ursprünglichen Gestalt, wie in zahlreichen Arrangements in unsern volksthümlichen Instituten verbreitet. Lange Zeit hielt man ihn auch für den Componisten der englischen Volkshymne: »God save the King«, die mit deutschem Texte auch in mehreren deutschen Ländern, wie Preussen, Sachsen u. s. w., zur Volkshymne geworden ist, bis neuere Forschungen ergaben, dass das Lied von A. John Bull (1563—1628) herrührt, der es schrieb als der König Jakob I. von England durch Entdeckung der Pulververschwörung einer Lebensgefahr entgangen war.

Auch Joseph Haydn (s. d.) ist hier zu nennen, obwol nur eins seiner zahlreichen Lieder wirklich volksthümlich geworden ist, sein: »Gott erhalte Franz den Kaiser«, und zwar in ähnlichem Sinne wie Händel. Auch er lauschte nicht wie jene Meister des volksthümlichen Liedes nur auf das, was bereits im Volke klingt, sondern er liess das Leben selber, den echt volksthümlichen Gehalt desselben auf seine Phantasie wirken, und die dort erzeugten Tonbilder offenbart er dann in seinen Sonaten, Quartetten und Sinfonien und seinen Oratorien, und diese wurden volksthümlicher als seine Lieder, die entweder mehr arienmässig sind, oder wenn sie die Liedform festhalten, zwischen volksthümlicher und der höhern Kunstform hin und her schwanken. Diese Lieder wurden ihrer Zeit viel gesungen, aber unterm Volke gewannen sie keinen rechten Boden.

Mozart (s. d.) wurde nicht nur in ähnlicher Weise wie Händel und Haydn hochbedeutsam für die volksthümliche Musik, sondern direct für das volksthümliche Lied, indem eine ganze Reihe seiner Arien ins Volk übergingen. Von seinen Liedern werden: »Komm lieber Mai und mache«, »Wir Kinder,

wir schmecken der Freuden gar viel«, »Brüder reicht die Hand zum Bunde«, »Zu meiner Zeit, zu meiner Zeit« und »Ich möchte wohl der Kaiser sein« heute noch gesungen. Ungleich grösseren Erfolg aber haben einzelne Arien seiner Opern im Volke gewonnen, wie: »Ach ich liebte, war so glücklich«, »Vivat Bachus! Bachus lebe« und »Wer ein Liebchen hat gefunden« aus: »Belmonte und Constanze«; »Alles fühlt der Liebe Freuden«, »Bei Männern, welche Liebe fühlen«, »Ein Mädchen oder Weibchen«, »In diesen heil'gen Hallen«, »Der Vogelfänger bin ich ja«, »O Isis und Osiris schenket« aus: »Die Zauberflöte«; »Horch auf den Klang der Zither« aus: »Don Juan«; oder »In deinem Arm zu weilen«, »Ach nur einmal noch im Leben« aus: »Titus«. Der Meister schliesst sich fest an die überlieferten Formen an, und indem er sie mit der ganzen Weihe und dem umstrickenden Reiz seiner eigenen Individualität erfüllt, schafft er diese Lieder und Arien als höchste Meisterwerke der Kunst, die aber zugleich auch ihren unverrückbaren Platz im Leben der Nation gewinnen. Der nächste Meister der Tonkunst, welcher in ähnlicher Weise, wenn auch nicht in dem gleichen Grade, Bedeutung für das volksthümliche Lied gewinnt, ist Carl Maria von Weber (s. d.). Bekanntlich hat er auch eine Reihe von Volksliedern mit neuen Weisen versehen (zwei Hefte, als op. 54 und 64 gedruckt), von denen indess nur »Mein Schätzerl is hübsch« weiteste Verbreitung fand. Von seinen übrigen Liedern sind aus »Leyer und Schwert«: »Das Volk steht auf, der Sturm bricht los«, »Was glänzt dort im Walde im Sonnenschein?« und »Du Schwert an meiner Linken« zu nennen, welche in die weitesten Kreise drangen und sich dauernd erhalten haben. Ausserdem das reizende Wiegenlied: »Schlaf Herzenssöhnchen«. Die anderen wurden seiner Zeit viel gesungen und mussten dann aus Gründen ähnlich wie bei Haydn, den bedeutenderen Liedern der späteren Meister weichen. Der Erfolg dieser Lieder aber wurde noch, wie bei Mozart, weit von dem übertroffen, welchen einzelne seiner Werke für die Bühne gewannen. Schon die Lieder und Chöre aus »Preziosa« (1820): »Die Sonn erwacht mit ihrer Pracht«, »Im Wald, im Wald, im frischen grünen Wald« und »Einsam bin ich nicht alleine« setzten sich sofort in die Gunst des Volkes und diese ist ihnen ungeschmälert geblieben bis auf den heutigen Tag. Dasselbe gilt von einzelnen Gesängen aus dem »Freischütz« (1821): »Hier in diesem ird'schen Jammerthale«, »Kommt ein schlanker Bursch gegangen«, »Leise, leise, fromme Weise«, »Und ob die Wolke sie verhülle«, »Was gleicht wohl auf Erden dem Jägervergnügen« oder aus der »Euryanthe« »Glöcklein im Thale« und »Die Thale dämpfen, die Höhen glüh'n«.

Diese Gesänge und Lieder sind erfüllt von dem neuen Geiste, der in Deutschland in den Freiheitskriegen wachgerufen ist, als Ernst Moritz Arndt, Max von Schenkendorf, Friedrich Rückert und Theodor Körner ihre Lieder sangen. Die träumerische Innigkeit der alten Volksmelodie wusste Weber hier mit dem ganzen Glanz der neuen, mächtig nach aussen drängenden, nach Thaten durstigen Stimmung zu verschmelzen. Wir begegnen nirgend einer tief innerlichen Auffassung oder aussergewöhnlich durcharbeiteten Form, aber sie sind alle von hinreissender Gewalt des Ausdrucks, die immer noch, nachdem das erste halbe Jahrhundert seit ihrem ersten Erscheinen vergangen ist, unwiderstehlich wirkt. Doch darf dabei auch nicht verschwiegen werden, dass Weber's Weise nicht ohne nachtheiligen Einfluss auf die Weiterentwickelung des volksthümlichen Liedes geblieben ist. Jene bereits berührte Richtung auf nur äussere Klangwirkung, welche namentlich den Männergesang verwildern lässt, fand in diesen genialen Schöpfungen Weber's Anstoss und Nahrung und um so energischere Nachahmung, je glänzender sie erschien.

Noch sind zwei grosse Meister der Tonkunst zu nennen, die auch den Volksgesang mit einigen der köstlichsten Lieder bereicherten: Franz Schubert und Felix Mendelssohn-Bartholdy. In den Liedern: »Das Wasser rauscht, das Wasser schwoll«, »Sah ein Knab ein Röslein stehn«, »Das Wandern ist des Müllers Lust«, »Die linden Lüfte sind erwacht«, »Ich schnitt es gern

in alle Rinden ein«, »Ueber allen Wipfeln ist Ruh«, »Ich hört ein Bächlein rauschen«, »Du schönes Fischermädchen«, »Der Eichwald braust, die Wolken ziehn«, »Mein Ruh ist hin« von Franz Schubert und »Auf Flügeln des Gesanges«, »Leise zieht durch mein Gemüth«, »Nun zu guter Letzt«, »Es ist bestimmt in Gottes Rath« und »Wer hat dich du schöner Wald« von Mendelssohn hat das Kunstlied bei allem Reichthum seiner Erscheinungsform wieder die alte Naivetät des ursprünglichen Volksliedes gewonnen. Beiden Meistern ist das gesammte musikalische Darstellungsmaterial so geläufig geworden wie einst dem dichtenden Volke seine bescheideneren Mittel, und wie dies vom Instinct, so werden sie durch ihre Künstlerschaft auf die objektive, plastisch heraustretende, allgemein verständliche Form des Liedes geführt. Was sie im Liede austönen, ist ihr eigenstes, reinstes und reichstes Empfinden; die fassliche Art der Darstellung in ihrem Kunstwerk macht es dann zum Eigenthum der Nation. Es ist dies natürlich die höchste Art des volksthümlichen Liedes, weil dies trotz seiner Eindringlichkeit und Fasslichkeit doch auch zugleich den höchsten künstlerischen Anforderungen entspricht.

Aus den Werken der Neuzeit dürfte keins mehr zu nennen sein, das diesen Anforderungen entspricht. Die volksthümlichen Lieder der jüngsten Vergangenheit gehören wol ausschliesslich dem sogenannten noblen Bänkelsange an, der nur auf eine sangbare, leichtfassliche Melodie zu irgend einem Text bedacht ist. Er trieb namentlich in jener Zeit empor, als die Poeten — besonders die Dichter des Hainbundes — nach dem Muster des Volksliedes dichteten und zugleich bemüht waren, die Lieder durch ansprechende Melodien unter das Volk zu bringen. Wir wiesen nach, wie das volksthümliche Lied dadurch zu besonderer Blüte gelangte, dass es immer auch in gewissem Grade darauf bedacht war, einen besonderen Inhalt zu offenbaren. Dabei begegneten wir allerdings auch schon Melodien, die weniger dem Text, als nur dem Bestreben, eine singbare Melodie zu erfinden, ihre Entstehung verdanken. Damit aber ist der Bänkelsang begründet: er geht nur auf sangbare Melodien aus, unbekümmert um den Werth derselben. Diese Art der Melodiefabrikation wurde natürlich sehr gefördert durch die mechanische Fabrikation der Gedichte, welche durch die Partei der Volksaufklärung gegen Ende des vorigen Jahrhunderts von den Gegnern des Volksliedes eifrig betrieben wurde. An ihrer Spitze stand der Berliner Buchhändler Friedrich Nicolai, der Herausgeber der »Allgemeinen deutschen Bibliothek«. Er sah in dem sogenannten Volksliede nur rohe Kundgebungen von niedrigen Leuten und suchte die Bestrebungen der volksthümlichen Dichter zu verhöhnen und lächerlich zu machen durch seinen Almanach.*) Andererseits waren Nicolai und seine Anhänger bemüht, jene volksthümlichen Lieder durch eigene zu verdrängen, und was sie dabei zu Tage förderten, ist unglaublich nüchtern und prosaisch. Diesen Bestrebungen verdankt auch das sogenannte Mildheimische Liederbuch**) seine Entstehung. Neben einer Menge trefflicher Lieder mit Melodien enthält das Buch Lieder für alle möglichen Lebensverhältnisse — selbst das Sterbelager ist bedacht — aber diese sind meist von unendlicher Plattheit und Nüchternheit und sie konnten auch nur im Bänkelsängerton gesungen werden. Diese Stoffe und ihre Darstellung entbehren meist so vollständig aller und jeder Poesie, dass sie selbst nicht einmal jene einfachsten volksmässigen Liedphrasen in der schaffenden Phantasie zu erwecken vermochten, welche sich nur auf der Oberfläche der Stimmung erhalten. Es werden eben nur ganz absichts- und planlos beliebige Instrumental- und Vocalphrasen aneinander gereiht, nach Anleitung und mit dürftiger

*) „Ein feyner kleyner Almanach vil schönerr echterr ljblicherr Volksljder von Daniel Seuberlich“ (erster Jahrgang 1777, zweiter 1778).

**) Mildheimisches Liederbuch von 518 lustigen und ernsthaften Gesängen über alle Dinge in der Welt und alle Umstände des menschlichen Lebens, die man besingen kann. Gesammelt für Freunde erlaubter Frölichkeit und ächter Tugend, die den Kopf nicht hängt, von Rudolph Zacharias Becker.“

Berücksichtigung des sprachlichen Baues und des Metrums. Von jener künstlerischen Gestaltung, die selbst die Lieder von Wenzel Müller und Kauer noch zeigen, ist bei diesem Bänkelgesange keine Spur mehr vorhanden. Für jene Zeit waren indess auch diese Bestrebungen nicht bedeutungslos, wenn auch nur insofern, als sie der Sangeslust des Volkes die nöthige Nahrung boten. Sie fanden grosse Verbreitung und selbst Componisten von Begabung wandten sich ihnen zu. Seitdem aber der Strom der bedeutenden volksthümlichen Lieder von wirklich künstlerischem Werth mächtig angewachsen ist und seitdem auch das Kunstlied immer breiteren Raum gewinnt, hat dieser noble Bänkelsang eigentlich jede Spur von Berechtigung verloren. Es verlohnt auch nicht, ihn weiter hier zu verfolgen, um so mehr, als er gegenwärtig mehr als je der Mode unterworfen ist. Proch's: »Von der Alpe tönt das Horn« oder dessen »Ein Wanderbursch mit dem Stab in der Hand« wurden von dem Kücken'schen: »Ach wenn du wärst mein eigen« oder dessen »Spaziren wollt ich reiten« abgelöst und diesen machte dann Abt's: »Wenn die Schwalben heimwärts ziehn« und dessen: »Ob ich dich liebe?« siegreich Concurrenz und es verlohnt nicht der Mühe zu untersuchen wie lange noch: »Gute Nacht du mein herziges Kind« als gangbare Waare zu betrachten sein wird und wodurch sich diese Lieder etwa von den verwandten der Posse, wie: »Herzliebchen mein unter dem Rebendach« oder »Röschen hatte einen Piepmatz« unterscheiden. Wie diese dienen sie nur der niedersten Sangeslust und können deshalb kaum höheren Werth beanspruchen. Die beste Nahrung kann und wird wie zu allen Zeiten auch heute der volksthümliche Gesang nur vom Kunstgesange erhalten, in welcher Weise das geschehen müsste, ist bereits erörtert worden. Das Kunstlied darf dann allerdings nicht so individuell zugespitzt erfunden sein, wie in unserer Zeit, es muss mehr allgemein gefasst werden.

Unbestritten ist das Kunstwerk sich selbst Zweck und wie der Künstler nur der in ihm nach Offenbarung drängenden Idee zu folgen hat, um sie in höchster Vollendung darzustellen, so hat auch der Liedercomponist keine andere Aufgabe, als die Stimmung des Liedes in vollendeter Form zu offenbaren. Allein sein Volk, dem er nach Abstammung und Lebensgang angehört, hat doch ein Recht darnach zu verlangen, dass dies in einer ihm möglichst zugänglichen Weise geschieht. So nur erhält der schaffende Künstler Bedeutung für seine Zeit und sein Volk. Nur der auf diesem Wege gewonnene Volksgesang, der in erster Linie Kunstgesang ist, erlangt culturhistorische Bedeutung; nur das volksthümliche Lied, das zugleich Kunstlied ist in der wahren Bedeutung des Worts, gewinnt überhaupt Bedeutung im Lebens- und Bildungsgange eines Volkes.

Voll, so viel als vollstimmig *(pieno). Coro pieno* = mit vollem Chor wird als Bezeichnung für *Tutti* angewendet, wenn, nachdem die Solostimmen oder nur ein Theil des Chors thätig waren, die ganze Masse des Chors wirken soll.

Vollbeding, Johann Christoph, geboren zu Schönebeck bei Magdeburg 1757, war Lehrer der schönen Wissenschaften am Cadettencorps in Berlin von 1791—92, worauf er als Magister und Prediger in Luckenwalde Anstellung fand. Ausser seinen Werken über Sprachen ist folgende Uebersetzung von ihm zu nennen: »Kurzgefasste Geschichte der Orgel, aus dem Französischen des Dom Bedos de Celles, nebst Heron's Beschreibung der Wasserorgel, aus dem Griechischen übersetzt von Vollbeding« (Berlin, bei Ernst Felisch, 1793, 34 S. in 4° nebst einer Kupfertafel, worauf eine Wasserorgel abgezeichnet ist). Die Orgelgeschichte ist die Vorrede des vierten Bandes vom Werke »*Les Facteurs d'orgues*« von Bedos de Celles (Paris, 1770). Die vorerwähnte Uebersetzung aus dem Griechischen war schon vorher im »Archiv der Erfindungen in Kunst und Wissenschaft« (Leipzig, 1792, in 8°, S. 340—346 und 507—511) abgedruckt erschienen.

Volles Werk, *Organo pieno — Grand jeu* — wird als Vorschrift für die Registrirung der Orgel gebraucht. Gewöhnlich kommen bekanntlich beim

Orgelspiel nicht alle klangbaren Stimmen zur Anwendung; im Allgemeinen beschränkt sich der Organist nur auf die weniger schallstarken, die er verschiedenartig gemischt einführt und nur allmälig durch heller klingende verstärkt; das ganze Werk mit allen, auch den starkschallendsten Registern benutzt er nur bei aussergewöhnlichen Gelegenheiten. Allein auch hierbei wird er mit Auswahl verfahren müssen. Die Töne der starkschallenden Register sind weit weniger beweglich als die andern und so werden bei bewegteren Orgelsätzen, selbst wenn sie mit vollem Werk ausgeführt werden sollen, die Mixturen nur sehr vorsichtig angewendet werden können. Die Bezeichnung »Volles Werk« ist daher immer sehr bedingt zu fassen, schon deshalb, weil die Orgeln sehr verschieden zusammengesetzt sind; es wird deshalb immer dem Orgelspieler hauptsächlich überlassen bleiben müssen, zu entscheiden, ob er bei einem für volles Werk geschriebenen Satze auch alle Register gerade seiner Orgel zieht und sie mitklingen lässt.

Vollkommene Cadenz, der Ganzschluss (s. d.).

Vollkommene oder reine Consonanzen sind die Prime und Octave, Quinte und Quart. (S.: Consonanzen, Unvollkommene Consonanzen).

Vollkommener Ganzschluss, s. Ganzschluss.

Vollmer, Instrumentenmacher zu Berlin, erfand 1821 ein unverstimmbares Tasteninstrument, das er »Melodia« nannte.

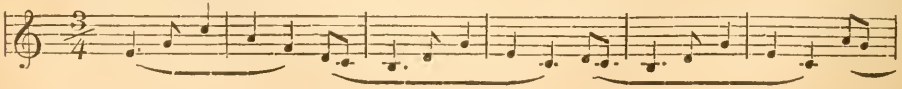
Vollstimmung, ital.: *pieno*, s. v. a. vielstimmig; beim Orchester oder dem Chor s. v. a. mit der entsprechenden Besetzung jeder einzelnen Stimme.

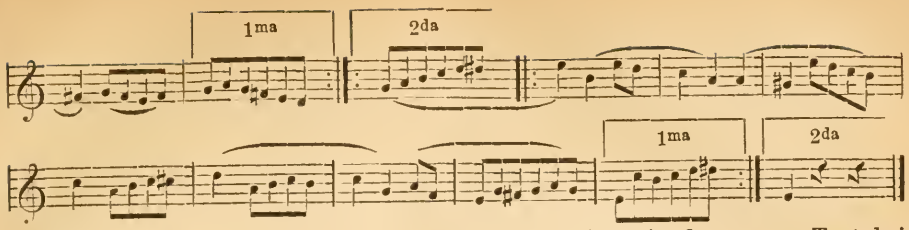
Vollweiler, Carl, geboren 1813 zu Offenbach, war Schüler seines Vaters (s. unten) und lebte erst in Hanau, dann eine Zeit lang in Petersburg als Lehrer des Clavierspiels und der Composition. In Deutschland nahm er später Heidelberg zum Wohnsitz, wo er am 27. Januar 1848 starb. Zu seinen Compositionen gehören: »*Premier Trio pour piano violon et violoncello*«, op. 20 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »*Grande sonate pour piano seul*«, op. 3 (Hamburg, Schuberth). »*Six etudes melodiques en 2 suites*«, op. 4 (ibid.). »*Deux etudes lyriques et une tarentelle*«, op. 10. »*Trois etudes lyriques*« (Mainz, Schott). »*Variations concertantes sur l'Hymne russe pour deux violons, alto et violoncelle*«, op. 14 (Berlin, Schlesinger) und viele Clavierstücke, meistens in Hamburg bei Schuberth.

Vollweiler, G. J., der Vater des Vorigen, ist 1770 geboren und lebte zu Frankfurt a. M. als Professor der Musik und Composition. Später war er in Heidelberg ansässig, wo er am 17. November 1847 starb. Er galt als tüchtiger Musiker und veröffentlichte folgende zwei Lehrbücher: »Anleitung zum Elementarunterricht im Clavierspiel u. s. w.« (Mainz, Schott) und »Elementar-Gesang-Unterricht für Schulen« (ebenda). Zu seinen Schülern gehört Aloys Schmitt.

Volpe, s. Rovettino.

Volta = Wendung; *Prima volta* (abgekürzt 1ma), die erste Wendung; *Secunda volta* (2da), zweite Wendung, des Theilschlusses nämlich. Bei mehrtheiligen Sätzen, bei denen die einzelnen Sätze wiederholt werden, bildet häufig der Schlusstact die Ueberleitung nach dem Anfangstact des betreffenden Theils, so dass sich dann der Anfangstact des zweiten Theils meist nicht natürlich anfügt und eine Aenderung jenes Schlusstactes nothwendig wird; der erste Schlusstact wird mit *prima volta* (1ma), der zweite daneben stehende mit *secunda volta* (2da) bezeichnet, um damit anzudeuten, dass der erste beim erstenmal Spielen, der zweite an seiner Stelle bei der Wiederholung gespielt werden soll.



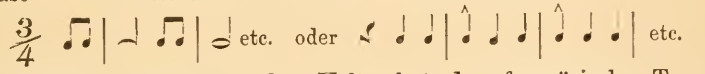


Der achte Tact im obenstehenden Beispiel leitet direct in den ersten Tact bei der Wiederholung hinüber, so dass er dann keinen Anschluss für den zweiten Theil giebt; deshalb wird für diese Wiederholung an seiner Stelle der mit 2da bezeichnete gestellt, der dabei als achter Tact gespielt wird. Der achte Tact des zweiten Theils leitet aber ebenso wieder direct in den Anfangstact des ersten dieses Theils über und würde dann keinen Schluss geben, deshalb wird auch für diesen zweiten Theil ein neuer Schlusstact nöthig, der dann ebenso mit 2da bezeichnet wird wie der Schlusstact für das erste Mal Durchspielen mit 1ma.

Volta (von *voltare* oder *vertere*, umkehren) bezeichnet einen alten provenzalischen Tanz, der im 16. Jahrhundert nach Italien, Frankreich und auch nach Deutschland und England gekommen war und bei welchem die Tanzenden sich miteinander schwingen und mehrmals umkehren und die Dame einen Sprung machen musste. Gegen dieses Umkehren und Aufwerfen der Tänzerin eifern mit Recht die damaligen Gesetze und ehrenhafte Schriftsteller des 16. und 17. Jahrhunderts, wie wir unten lesen werden. Die Musik gehörte zu der Gattung der Gaillarden, stand daher wie diese immer im Tripeltakt, wovon unten mitgetheilte Proben Zeugniss geben. In der Ausführung der Tanzschritte mag die Volte mit unserm deutschen Walzer etwas Verwandtes gehabt haben, denn ein sachverständiger Zeitgenosse (John Davies) sagt von derselben:

„Wo Arm in Arm zwei Tänzer sind verschlungen
Und sich umarmend um sich selber drehend
Mit ihren Füssen einen Anapäst erzielen."

Ein Anapäst ⏑ ⏑ — ist aber in Noten so auszudrücken:



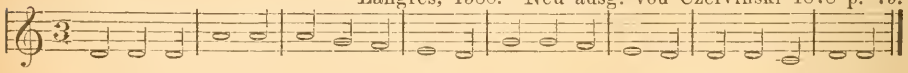
Die kunstgerechte Ausführung der Volta hat der französische Tanzmeister Thoinet Arbeau in seiner Orcheseographie 1588 (in Uebersetzung neu herausgegeben von A. Czervinski, p. 76—79) gründlich gelehrt; dort sind die Pas, die Wendungen des Körpers, die grossen und kleinen Sprünge genau angegeben, deren Wiederholung uns zu weit führen würde. Wir heben nur eine Stelle (S. 78) heraus, darin das Indecente dieses Tanzes angezeigt ist. Arbeau sagt nämlich zum Schüler: »Wollen Sie nun wenden, so lassen Sie die linke Hand der Dame los, legen Ihren linken Arm über deren Rücken, fassen sie mit der linken Hand am Leibchen, an ihrer Hüfte, und greifen gleichzeitig mit Ihrer rechten Hand unten ans Corsett — Blankscheit, um ihr daran sowohl, wie mit dem Druck Ihres linken Schenkels beim Springen zu helfen. Die Tänzerin ihrerseits fasst mit der Rechten Ihre Schulter oder Ihren Kragen und hält mit ihrer linken Hand ihren Rock oder ihr Kleid nieder, damit der Wind sich nicht darin verfange und sie auf diese Weise in die Verlegenheit käme, ihr Hemde oder blosses Knie den Zuschauern zu zeigen. Hierauf machen Beide zusammen die Touren der Volte, wie sie eben beschrieben wurden. Haben Sie solcherart eine beliebige Anzahl von Cadenzen hindurch getanzt und gewendet, so bringen Sie Ihre Tänzerin an ihren Platz zurück, wo angelangt dieselbe (so sehr sie es auch zu verbergen suchen mag) sich ganz schwindelig fühlen wird und Sie wahrscheinlich nicht minder. Ich überlasse es nun Ihrem Urtheile, ob es für ein junges Mädchen schicklich ist, so grosse Schritte zu machen und die Beine so weit auseinander zu thun und ob bei der Volte nicht die Sittlichkeit und Gesundheit gefährdet sei.«

Aus aller Beschreibung geht hervor: dass die Volte nichts Leichtes war, sondern beiden Tanzenden grosse Mühe und Anstrengung verursachte und der nutzlose Kraftaufwand viel Schweiss kostete. Es ist die Volte als die Urahne unserer deutschen Rundtänze anzusehen, jener modernen Drehkrankheit, bei der man athemlos und mit dem Schwindel im Kopfe wieder an der Stelle anlangt, von der man ausgerannt ist, und zwar ist sie noch mit all den Absonderlichkeiten behaftet, die jedem Erstlingsversuche anzukleben pflegen. Sie war es vornehmlich, die das Verdammungsurtheil der strengen Sittenrichter auf die Tanzkunst lenkte und die Angriffe der eifernden Zeitgenossen gegen diesen Tanz gerechtfertigt erscheinen lässt. Johann v. Münster in seinem »gottseligen Tractat vom ungottseligen Tanz« 1594 schreibt: »Wie fleissig auch die Franzosen die fünf Passus lernen und ihren Gaillard darnach zurichten, ihre Füsse und Beine bisweilen hieher, bisweilen daher, dann vorn, dann zurück, dann an dieser, dann an jener Seite in die Höhe und wiederum herunter mit besonderer Geradigkeit zu lenken und die Capriolen dazwischen zu mengen, auf sich bemühen, dasselbe ist auch jetzt mehr Leuten in Deutschland bekannt, als es gut ist. Denn nunmehr fast ein jeder in Deutschland den Gaillard tanzen will. Insonderheit aber ist unter ihnen ein unflätiger Tanz, *la Volte* geheissen, welche den Namen hat von dem französizchen Worte *voltiger*, d. i. in einem Wirbel herumfliegen. In dem Tanz nimmt der Tänzer der Jungfrau (die auch mit einem hohen Sprung aus Anleitung der Musik herankommt) wahr und greift sie an einem ungebührlichen Orte, da sie etwas von Holz oder anderer Materie hat machen lassen, und wirft die Jungfrau selbst und sich mit ihr etlich vielmal sehr künstlich und hoch über die Erde herum, also auch, dass der Zuschauer meinen sollte, dass die Tänzerin nicht wieder zur Erde kommen könne, sie hätten denn beide ihre Hälse und Beine gebrochen.«

Mit dieser Beschreibung der damals sehr beliebten, aus Frankreich eingeführten Volte, als eines für besonders üppig und zügellosen Tanzes, stimmt auch ein späterer deutscher Schriftsteller, J. Prätorius, in seinem Buche »Blockesbergs-Verrichtung« 1668 S. 379 überein: »Von der neuen Gaillartischen Volta (einem Welschen Tanz), da man einander an schamigen Orten fasset und wie ein getriebener Topf herumber haspelt und wirbelt, und durch die Zauberer aus Italien in (nach) Frankreich ist gebracht worden, mag man auch wol sagen, dass zudem (dass solcher Wirbel-Tantz voller schändlicher unflätiger Geberden und unzüchtiger Bewegungen ist) er auch das Unglück auff ihm trage, dass unzehlig viel Mord und Missgeburten darauss entstehen. Welches warlich bey einer wolbestelten Policey ist warzunehmen und auffs allerscharffeste zu verbieten.« Es mögen zum Schluss zwei alte Musikproben von diesem Tanze folgen:

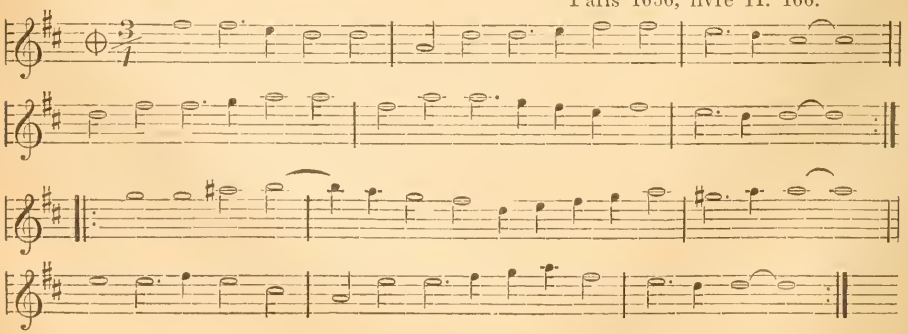
1. Volte.

Thoinot Arbeau, Orchesographie.
Langres, 1588. Neu ausg. von Czerwinski 1878 p. 79.



2. Volte.

Mersenne, Harmonie universelle.
Paris 1636, livre II. 166.



Volti, ital.: *si volti*, lat.: *verte*, man wende um.

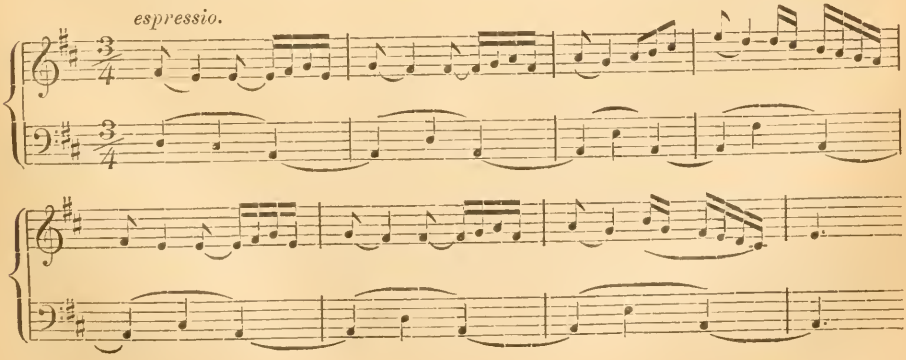
Volti subito, abgekürzt *v. s.* = wende schnell um.

Volumier (Woulmyer), Jean Baptiste, nach einer archivalischen Nachricht geboren 1677 in Spanien und erzogen am französischen Hofe, nach gedruckten Angaben geboren in den Niederlanden, trat am 22. November 1692 in die Kurfürstl. Preussische Kapelle ein und ward bald *Maître de Concert*, Hoftanzmeister und Dirigent der Königl. Tanzmusik in Berlin, wo er für das Arrangement der sogenannten Wirthschaften und Maskeraden berühmt wurde. Als sich im Jahre 1706 der Kronprinz (Friedrich Wilhelm I.) mit der Prinzessin Sophie Dorothea von Braunschweig vermählte, wurde in Berlin ein von Herrn von Besser gedichtetes Singspiel »Der Sieg der Schönheit über die Helden« aufgeführt. Die Musik war componirt von Finger, Stricker und Volumier, der die meisten Arien, Entrées und Tänze geschrieben hatte. Durch Rescript d. d. Dresden, 28. Juni 1709, ward Volumier als Kurfürstl. Sächs. und Königl. Polnischer Concertmeister nach Dresden berufen. In einem Decret, welches ihm 1720 auf sein Ansuchen ausgestellt ward, heisst es: »dass er sich seiner Verrichtungen behörig unterziehen und aller davon dependirenden Prärogativen, wie solches durchgehends an den teutschen Höfen gebräuchlich ist, zu geniessen haben solle.« — Von seinen Zeitgenossen ward er als vorzüglicher Geiger geschätzt, doch soll er hauptsächlich nur französische Tonstücke vorzutragen verstanden haben, deren Stil damals noch sehr von der italienischen Musik abwich. Vergleiche hierüber die Erzählung J. A. Hiller's (»Lebensbeschreibung berühmter Musikgelehrten«. Leipzig, 1784, S. 191) über einen Vorgang zwischen Volumier und dem berühmten Sänger Senesino bei einer Opernprobe in Dresden im Jahre 1719. — Volumier componirte in der Sächsischen Residenz viel Balletmusik, von der jedoch nichts erhalten ist, und scheint sehr beliebt gewesen zu sein; wenigstens verherrlichte ihn Ulrich von König durch ein Sinngedicht. Er starb am 7. October 1728 zu Dresden. Vergl. Fürstenau, »Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Hofe zu Dresden«, II. S. 64. 142.

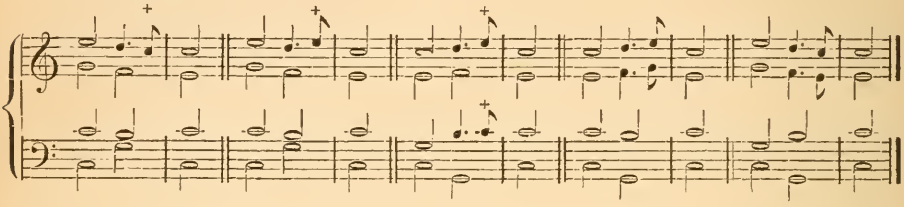
Volupius, Decorus, s. Schonsleder.

Vopelius, Gottfried, geboren zu Herwigsdorf bei Zittau am 28. Januar 1645, war Cantor an der St. Nicolaikirche zu Leipzig und starb in dieser Stadt am 3. Februar 1715. Er hat im Jahre 1682 herausgegeben: »Neu Leipziger Gesangbuch von den schönsten und besten Liedern, verfasst mit vier und sechs Stimmen« (Leipzig, Klinger, 1682, in 8^0). Eine zweite Ausgabe erschien 1690 und ist mit einer Vorrede von Georg Moellius versehen, welche auch einige Nachrichten über die Componisten der darin enthaltenen Melodien enthält. Vopelius bedient sich nicht allein bereits des ♯ und ♮, sondern auch des bezifferten Basses.

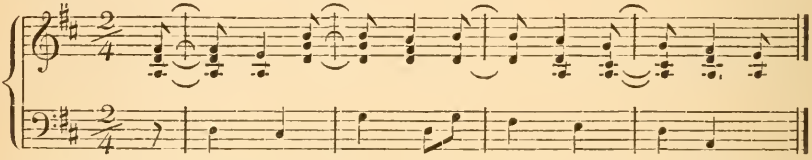
Vorausnahme, *Anticipatio*, das frühere Eintreten eines oder auch mehrerer Intervalle vor dem ganzen Accorde, dem sie ursprünglich angehören:



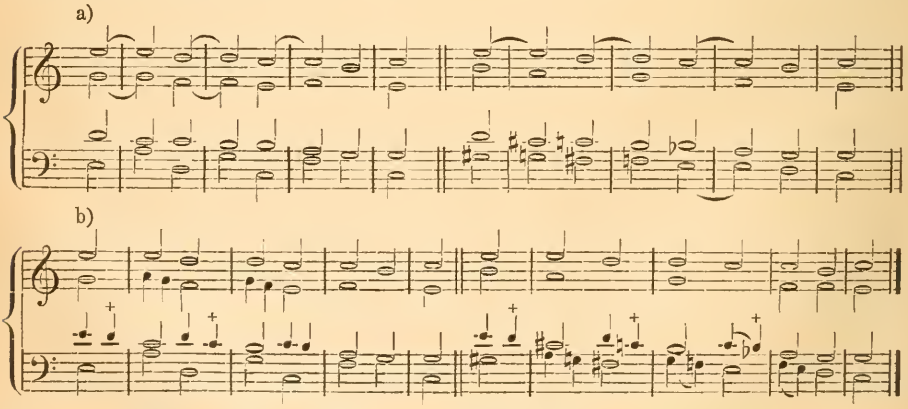
Diese wunderbarste der Beethoven'schen Instrumentalmelodien zeigt zugleich das Verhältniss der Anticipation zur Syncopation; jene ist eben eine harmonische Vorausnahme, diese eine rhythmische; das Viertel *e* im ersten Tact gehört dem *A-dur*-Dreiklang an, der dem Bass nach zu urtheilen erst im zweiten Viertel gedacht ist; indem es schon auf dem zweiten Achtel des ersten Viertels eintritt, erscheint es als Anticipation, zugleich aber auch ganz selbstverständlich als Syncopation; da weiter der Dominantaccord dann als festliegend gedacht werden muss, wird zur Syncopation und erst das Viertel *fis* im nächsten wieder zur Anticipation. Häufig ist diese zur Bildung des Schlussfalls angewandt:



Die Anticipation unterscheidet sich von der Retardation dadurch, dass jene dem Accord vorauseilt, diese ihm nachfolgt:



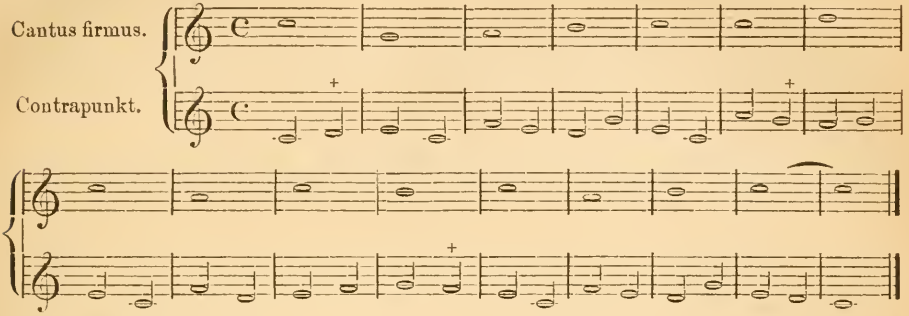
In den ersten beiden Tacten erscheint der Accord gegen den Bass anticipirt, in den letzten beiden dagegen retardirt; in jenem schlägt er dem Bass vor, in diesem aber nach. Die Anticipation ist namentlich in der modernen Musik ein ausserordentlich beliebtes Mittel der Darstellung geworden, weil es charakteristisch wirkt und grosse Mannichfaltigkeit gewährt. In anderer Weise führt die Anticipation zu mancherlei harmonischen Freiheiten, wie z. B. zur Folge von Septimenaccorden:



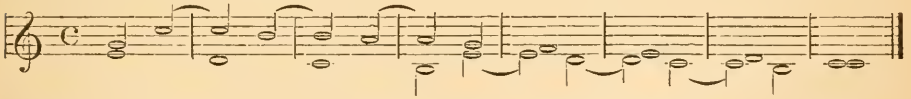
Das Beispiel unter b) zeigt, welche Accorde den unter a) vorausgenommenen bei der natürlichen Führung vorausgehen müssen, die unter a) unterdrückt sind. Namentlich haben in neuerer Zeit Schubert und nach ihm Schumann damit wunderbare harmonische Gebilde gewonnen.

Vorbereitung der Dissonanzen. Die abweichende Wirkung der Dissonanzen, den Consonanzen gegenüber, erfordert eine andere Einführung der-

selben; während die Consonanzen, vermöge der beruhigenden Wirkung, die sie ausüben, frei eintreten dürfen, erfordern die Dissonanzen ihrer entgegengesetzten Wirkung halber ausser der Auflösung auch zu ihrer Einführung der besonderen Vorbereitung. Diese ist je nach dem Eintritt eine verschiedene; auf dem Nebentacttheil werden sie als Durchgänge von einer Consonanz zur anderen verwendet:

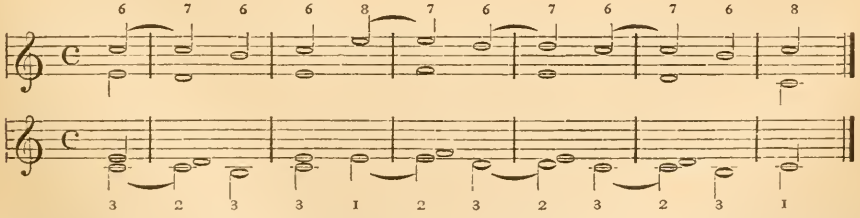


Die dissonirenden Intervalle, mit einem + bezeichnet, sind hier überall als Durchgang auf dem Nebentacttheil eingeführt, so dass sie von einer Consonanz ausgehend wieder zu einer Consonanz führen. Die Anwendung dieser Art von Dissonanzen erfolgt weniger ihrer selbst willen, nicht eigentlich um ihre contrastirende Wirkung den Consonanzen gegenüber zu erproben, als vielmehr in dem Bestreben, zu einem Cantus firmus einen belebteren Contrapunkt zu gewinnen, überhaupt die Stimme lebendiger zu gestalten, der Harmonie das Massige ihrer Wirkung zu nehmen, indem sie dadurch in Fluss gebracht wird. Auf ihrer Einführung beruhen namentlich die Figuration und Variation. Wenn die Dissonanz auf dem Haupttacttheil eintreten soll, so muss sie dadurch vorbereitet werden, dass sie in derselben Stimme vorher als Consonanz eingeführt ist. Im nachstehenden Beispiel sind Septimen und Sekunden auf dem Haupttacttheil eingeführt:

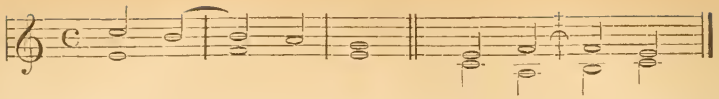


Die im zweiten, dritten und vierten Tact eintretende Septime ist im vorhergehenden Tact immer Sext gewesen und führt in der zweiten Hälfte des Tactes zu einer Sext. Die Sekunden im fünften, sechsten und siebenten Tact waren im vorhergehenden Terzintervalle und werden in der zweiten Hälfte des Tactes in solche aufgelöst, folglich sind hier die beiden dissonirenden Intervalle der Septime und Sekunde durchaus regelrecht eingeführt. Aus dem Beispiel ist zugleich zu ersehen, dass bei der Septime das obere, bei der Sekunde das untere Intervall aufgelöst wird.

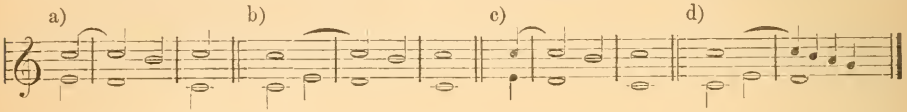
Die Septime ist die Umkehrung der Sekunde; mithin werden beide dem entsprechend vorbereitet:



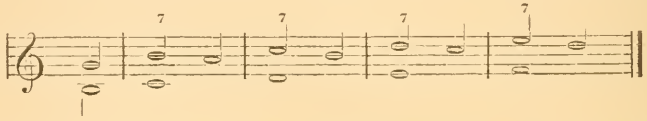
Die übermässige Quart, der sogenannte Tritonus, wurde, wie schon erwähnt, von den alten Contrapunktisten nicht gern auf dem Haupttakttheil eingeführt, aber immer wie die reine Quart behandelt:



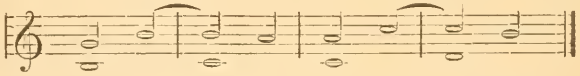
Bei der Vorbereitung der Dissonanz kommt fernerhin auch der Zeitwerth beider, der Dissonanz wie der vorbereitenden Consonanz, in Betracht. Es ist in der Natur der Sache begründet, dass die Consonanz mindestens den gleichen Zeitwerth erhalten muss wie die Dissonanz a); dass es wohl zulässig erscheint, die Consonanz zu verlängern b); nicht aber auch die Dissonanz c), dass aber auch die Consonanz nicht mehr als den doppelten Werth des dissonirenden Tones beanspruchen kann und nicht wie in d) den vierfachen:



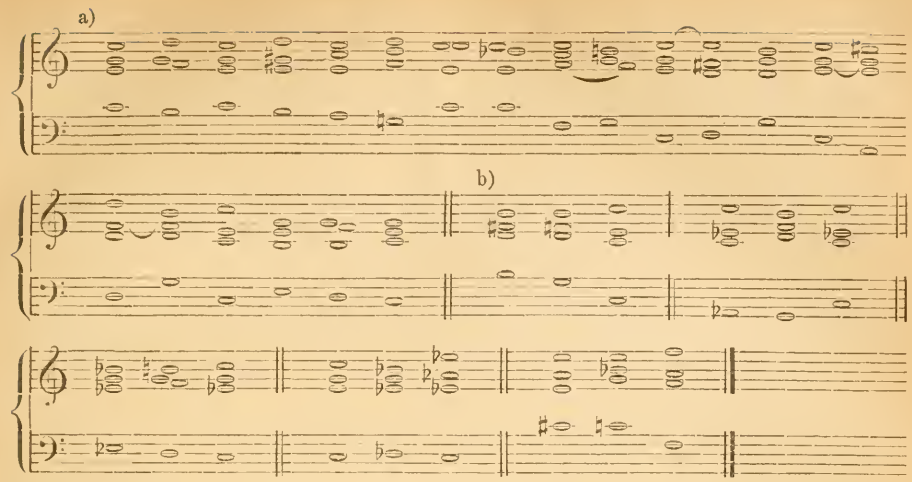
Es sind diese Regeln wie alle anderen des reinen Satzes aus der Natur des Klanges und der Gesangsorgane hergeleitet und haben schon für die Instrumentalmusik nur beschränkt Giltigkeit; durch diese veranlasst ist aber auch die Gesangspraxis vielfach anders geworden und selbst der *a capella*-Gesang ist zu einer grösseren Freiheit der Bewegung gelangt. Für die Instrumente giebt es nicht leicht solche Schwierigkeiten bei der Ausführung, wie beim Gesange. Die Vorbereitung der Dissonanzen hat nicht nur den Zweck, die Wirkung zu einer angenehmeren zu machen, sondern zugleich auch den andern, der Singstimme die Ausführung zu erleichtern. Der freie Eintritt der Septimen:



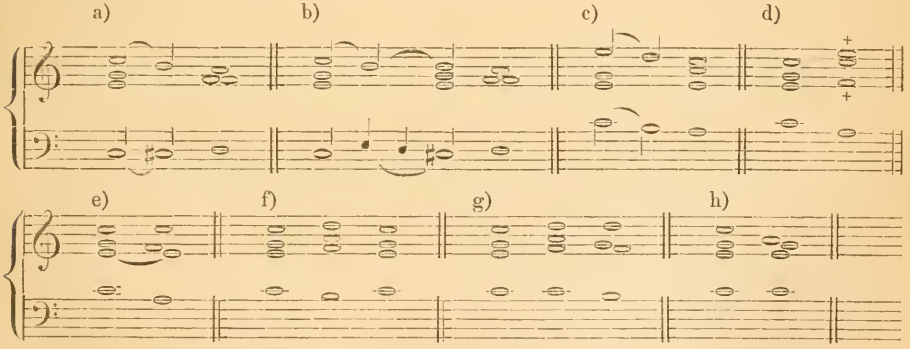
wirkt nicht nur schärfer dissonirend, sondern er ist auch bei weitem schwieriger für die Singstimme auszuführen, als wenn die Septime vorbereitet wird:



Bei der Instrumentalmusik sind derartige Rücksichten weniger geboten, namentlich nicht in Betreff der Ausführung; diese fordert keine solche Beschränkung. Die Saiteninstrumente lassen auch die frei eingeführten scharfen Dissonanzen nicht so grell wirken als die Blasinstrumente und deshalb gestatten sie auch hierin die grösste Freiheit. Bei den Blasinstrumenten, namentlich den Messinginstrumenten ebenso wie bei der Orgel, ist dagegen die Wirkung der Dissonanzen ungleich schärfer und sie erfordern eine ähnliche vorsichtige Einführung wie beim Gesange. Allein der Instrumentalstil verträgt und verlangt die schlagender wirkenden scharfen Dissonanzen, und da ihre Einführung keinerlei technische Schwierigkeiten bereitet, so fanden sie früh hier die freieste Verwendung. Die sich daraus entwickelnde freiere Praxis aber blieb nicht ohne Einfluss auf die Vocalmusik; Stimme und Ohr gewöhnten sich auch hier an den freieren Eintritt der Dissonanzen; die Singstimmen lernten mit Leichtigkeit Intervalle erfassen, welche in früherer Zeit als ganz unsangbar verpönt waren, und das Ohr empfand Zusammenklänge als besonders reizvoll, die in früheren Jahrhunderten mit Acht und Bann belegt waren. Zunächst gewann nach dieser Seite der Dominantseptaccord fast die Bedeutung einer Consonanz. Die ältere, auf die sogenannten Kirchentonarten begründete Gesangspraxis legte ihm durchaus nicht die Bedeutung bei, wie die moderne Musik, welche ihn zum Mittelpunkt der gesammten harmonischen Entfaltung machte und in diesem Sinne gewinnt er eine grössere Freiheit der Bewegung selbst wie die Consonanz:



Die im Beispiel a) in dem oben angedeuteten Sinne unvorbereitet eintretenden Dominantseptaccorde trüben die Reinheit des Satzes durchaus nicht; sie haben für diesen genau denselben Werth wie die andern, bei denen, wie durch die Bogen angezeigt ist, die Septime im vorhergehenden Accorde Consonanz ist. In diesem Sinne sind dann weiterhin auch die entfernteren Modulationen unter b) zulässig, selbst im *a capella*-Gesang; die einzelnen Intervalle sind durchaus leicht zu treffen und die Wirkung ist nur eine, aber angenehm überraschende. In ähnlicher Weise lassen sich die übrigen Septimenaccorde, unvorbereitet nach dem oben erörterten Sinne, einführen:



Die unter b) vorbereitete Einführung des Septimenaccordes mit kleiner Terz und verminderter Quint ist durchaus nicht der unter a) vorzuziehen; diese ist ebenso wie die unter c) als Durchgang vorbereitet. Beispiel d) ist nur deshalb verwerflich, weil hier die Stimmführung eine ungeschickte ist; ihr ist die unter e) vorbereitete vorzuziehen. Das gilt auch von f)—h); jede andere unvorbereitete Anwendung erscheint weniger geschickt. In allen solchen Fällen ist wol zu beachten, dass die Stimmen ihre Intervalle ungestört erfassen können, dann ist auch die Wirkung eine durchaus befriedigende und künstlerische. In dem oben unter d) angeführten Beispiel würden sich die Oberstimme und der Tenor immer geniren; jene soll von c^2 nach e^2 gehen, was an sich natürlich sehr leicht ist; allein zugleich bewegt sich der Tenor von e^1—f^1 und dadurch wird die Oberstimme so unsicher gemacht, dass es ihr schwer, fast unmöglich sein dürfte, das Intervall zu treffen. Die Wirkung ist unter allen Umständen keine entsprechende; bei e) hält der Tenor sein *e* fest und es verursacht dem Alt keine Schwierigkeiten, im zweiten Accorde das *f* hinzuzubringen, namentlich da dies stufenweis erfolgt. Die Führung der Stimmen

ermöglicht auch beim Gesange eine grosse Freiheit der harmonischen Bewegung. Das hat namentlich Joh. Seb. Bach in unzähligen Fällen gezeigt; die kühnsten harmonischen Wendungen, die auf den ersten Blick ganz unvorbereitet erscheinen, werden durch seine wunderbare Stimmführung nicht nur leicht ausführbar, sondern zugleich unendlich reizvoll wirkend gemacht. Indem die einzelnen Stimmen mit grosser Consequenz melodisch entfaltet sind, ergeben sich oft harmonische Gebilde von wunderbarer Structur, die keiner Rechtfertigung bedürfen; denn darin beruht die Rechtfertigung solcher freien Einführung, dass sie nicht der Natur des Organs der geschulten Sänger widerstrebt. Für die Instrumentalmusik kommt dabei, wie es oben bereits angedeutet ist, weniger die Rücksicht auf die Ausführung, als vielmehr auf die Wirkung in Betracht. Die scharfen Dissonanzen, wie die der kleinen Secunde, die auf dem Clavier, in den Streichinstrumenten und selbst den Singstimmen noch annehmbar klingen, werden, von der Orgel und den Blasinstrumenten ausgeführt, unerträglich.

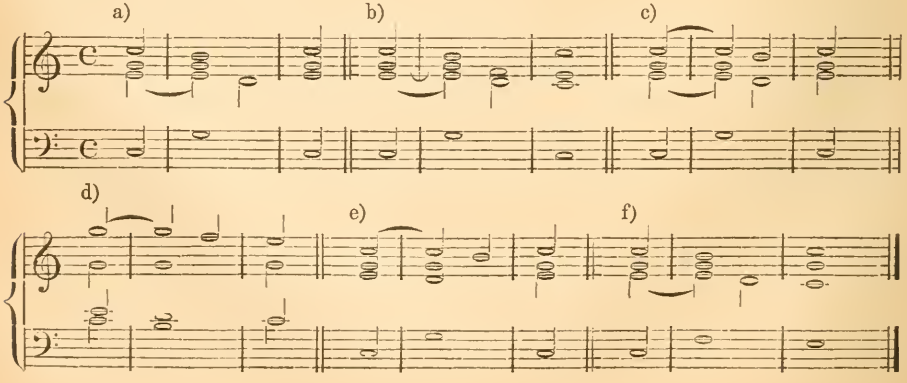
Vorderarm (Orgel), der Theil der Balgtaste, auf welche der Calcant tritt; der diesem entgegengesetzte heisst der Hinterarm.

Vordersatz heisst in Holland das Principal-Register, weil es vorn im Prospect steht.

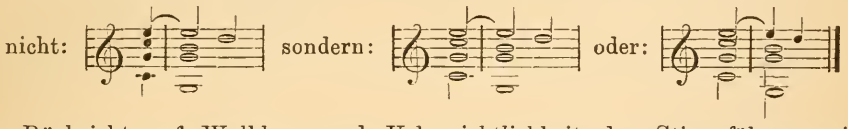
Voretzsch, Johannes Felix, geboren am 17. Juli 1835 zu Altkirchen im Altenburgischen, vertauschte erst 1861 das Studium der Jurisprudenz, dem er sich Anfangs gewidmet hatte, mit dem der Musik. Er war von 1861—63 Zögling des Leipziger Conservatoriums; ging dann 1865 als Direktor der Singakademie nach Gross-Glogau in Schlesien und übernahm 1868 die Leitung der Singakademie und der Abonnements-Concerte in Halle. Voretzsch erwarb sich den Ruf eines fein und gründlich durchbildeten Musikers, bedeutenden Clavierspielers und eines trefflichen Dirigenten.

Vorgeiger, der Concertmeister oder erste Geiger in einem Orchester, der darauf zu achten hat, dass der Streicherchor seine Partie in entsprechender Weise ausführt. In erster Reihe hat darüber allerdings der Musikdirektor oder Kapellmeister zu entscheiden; allein da er doch in den seltensten Fällen so mit der Technik der Streichinstrumente vertraut sein wird, dass er über Stricharten, Applicatur, Bogenführung oder überhaupt über die bequemste Art der Ausführung besonders schwieriger Stellen die nöthige technische Anleitung geben kann, so tritt in solchen Fällen der Concertmeister für ihn ein, der die nöthigen Vorschriften für die gleichmässige Ausführung der Partie der Streichinstrumente giebt. Besonders gewissenhafte Dirigenten und Concertmeister pflegen derartige Angaben von vornherein in die betreffenden Stimmen einzutragen.

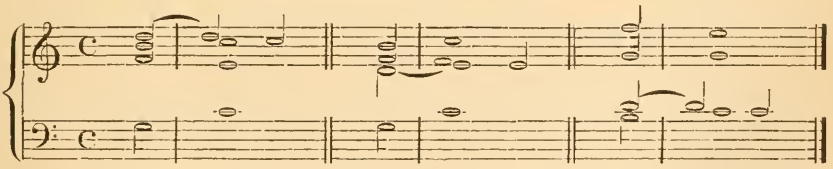
Vorhalt (Retardation) nennt man den Ton eines Accordes, den man in den folgenden neuen Accord mit hinüberklingen lässt und der in der Regel dadurch zur Dissonanz wird.



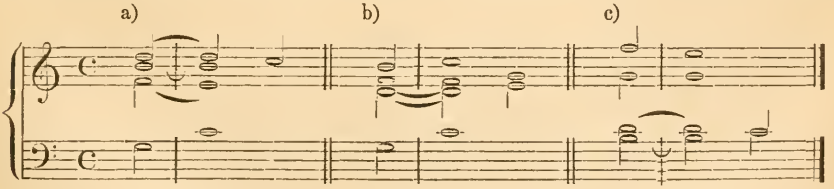
In a) b) c) und d) sind die Vorhalte sämmtlich nicht dissonirend; in a) ist als zweiter Accord der Dominantdreiklang gedacht; aber die Terz des vorangehenden tonischen Dreiklangs wird der Quint des Dominantdreiklangs hier vorgehalten; als zweiter Accord bei b) ist der Dominantseptaccord gedacht, der Septime wird die Quint des vorhergehenden tonischen Dreiklangs vorgehalten, der Quart des Septimenaccordes die Terz und beide werden ebensowenig zu Dissonanzen wie die Vorhalte vorher und wie im nächsten Beispiel c), in welchem als zweiter Accord der Dominantdreiklang gedacht ist und bei dem wieder Terz und Quint des vorhergehenden tonischen Dreiklangs vorgehalten werden, oder wie in d), bei welchem die Quint des tonischen Dreiklangs der Septime des Dominantseptimenaccordes vorgehalten wird. Erst im nächsten Beispiel e) wird der Vorhalt auch zur Dissonanz; indem *e* nach *d* fortschreitet, *c* aber in der Oberstimme dem *h* vorgehalten wird, entsteht das dissonirende Septimenintervall *d*—*c* und ebenso ist es in Beispiel f); indem der Bass nicht wie in a) nach *g*, sondern nach *f* fortschreitet, tritt er zu dem Vorhalt *e* in das Verhältniss der grossen Septime, welches bekanntlich scharf dissonirend ist. Von einer Vorbereitung oder Auflösung des dissonirenden Vorhalts kann im Grunde gar nicht die Rede sein, da seine Einführung anderen Rücksichten unterliegt; er findet in der stufenweis ab- und aufwärts geführten Stimme seine Einführung, und seine Behandlung ist von vornherein durch die gewählten Accorde bestimmt. Hierbei kommen allerdings auch die Regeln über Einführung der Dissonanz mit in Anwendung. So gilt auch hier, dass der Vorhalt nicht längere Dauer in Anspruch nimmt als die Hauptnote, es darf also auch hier nicht die längere Note an die kürzere gebunden werden:



In Rücksicht auf Wolklang und Uebersichtlichkeit der Stimmführung sind noch einige Regeln zu beobachten. Es macht eine üble Wirkung, wenn der Vorhalt mit dem Ton, nach dem er führen muss, zusammentrifft:

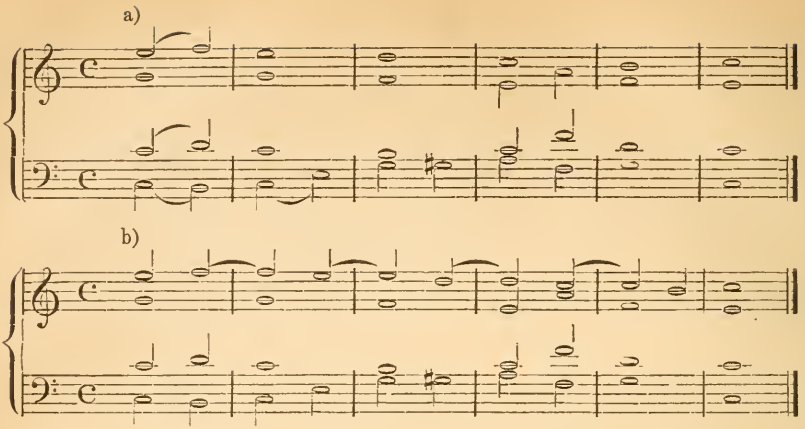


Derartige Vorhalte einzuführen ist mindestens sehr unklug, weil die Ausführung sehr erschwert und die Wirkung ganz ausserordentlich getrübt wird. Die vorliegenden Beispiele würden entschieden gewinnen, wenn wir auch noch in den entsprechenden anderen Stimmen Vorhalte einführen:

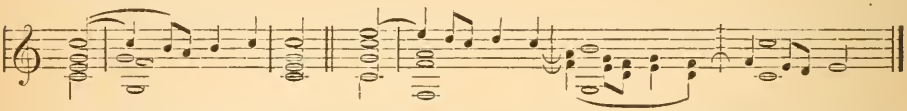


Doch bleibt auch dann noch a) bedenklich, weil dadurch, dass das *c*, in dem beide vorhaltende Stimmen zusammentreffen, im Bass, also eine Octave tiefer schon mitklingt, die Dissonanz nur gemildert wird.

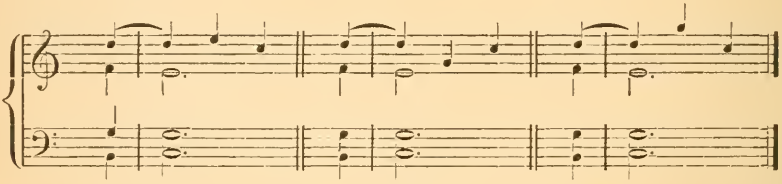
Da bei Einführung des Vorhaltes die Accorde vorher bestimmt sind, so hat er natürlich auf den Gang derselben keinen Einfluss; die Stimmen können demnach ruhig fortschreiten, während der Vorhalt seine regelrechte Bewegung macht:



Unter a) ist der Satz ohne Vorhalte nach seinem ursprünglichen harmonischen Verlauf verzeichnet und dieser wird durchaus nicht, wie unter b) gezeigt ist, durch Einführung der Vorhalte verändert. Weiterhin erfährt der Vorhalt noch eine abweichende Behandlung insofern, als er durch Wechsel- und Hülfsnoten ausgeschmückt wird:

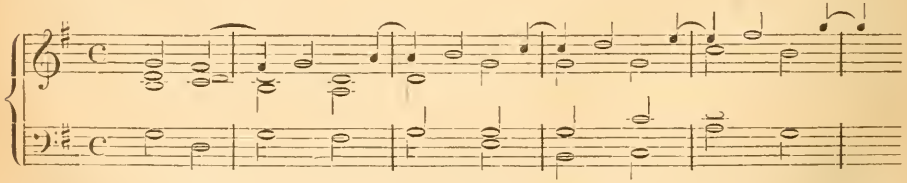


Dem entsprechend kann auch ein noch entfernteres Intervall des Dreiklangs eingeschoben werden:



Dadurch wird zugleich die Bindung einer längeren an eine kürzere Note vermieden.

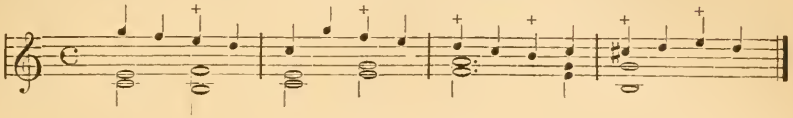
Die bisher betrachteten Vorhalte bewegten sich absteigend; man nennt sie deshalb Vorhalte von oben; sie sind aber auch aufsteigend zu verwenden als Vorhalte von unten:



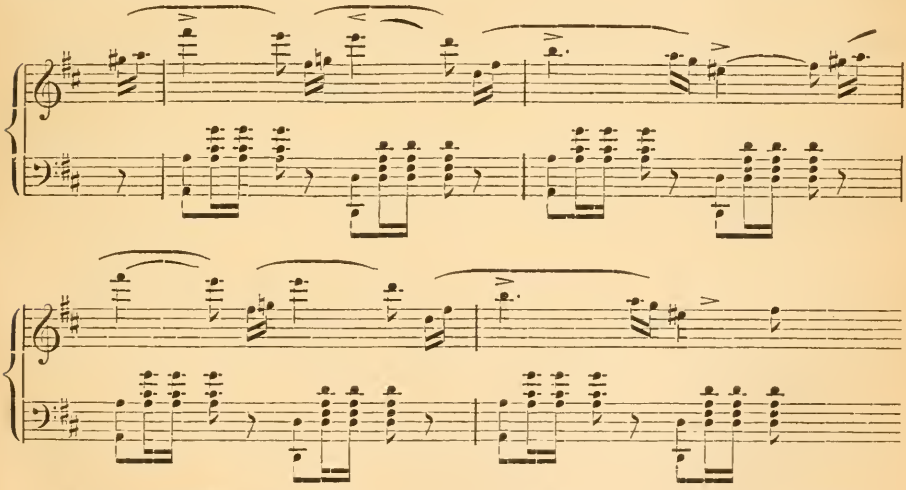
In unseren ersten Beispielen schon wurden wir auf gleichzeitige Vorhalte in zwei Stimmen geführt; diese setzen sich sowohl aus gleichen Vorhalten wie auch aus Vorhalten von oben und unten zusammen; hier erkennen wir auch sehr leicht, dass die Accordungethüme der Undecimen- oder Terzdecimenaccorde nichts weiter als Vorhaltsaccorde sind: der Undecimenaccord entsteht dadurch, dass dem tonischen Dreiklange der Dominantseptimenaccord vorgehalten wird:

der Terz-Decimenaccord aber dadurch, dass der grosse Nonenaccord dem tonischen Dreiklang als Vorhalt dient:

Die freien Vorhalte, die dissonirend eintreten, ohne dass sie vorher als Consonanz eingeführt waren, sind leicht als solche zu erkennen:



Sie unterscheiden sich vom Durchgang dadurch, dass sie wie der Vorhalt auf dem Haupttacttheil eingeführt werden. Dieser frei eintretende Vorhalt wird namentlich im älteren Recitativ häufig angewandt. Hier werden die Tonwiederholungen und namentlich die Schlussfälle mit solchen frei eintretenden Vorhalten von oben ausgezeichnet. Sehr ausgiebigen Gebrauch macht C. M. v. Weber von diesen frei eingeführten Vorhalten auch in seinen Gesangsätzen, wie in den Instrumentalmelodien: z. B. in dem Schluss der grossen Scene: »Ocean du Ungeheuer«, den er auch zum Schluss der Ouverture verwendet:



Vorhaltsintervalle heissen die durch den Vorhalt entstehenden Intervalle.

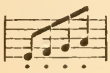
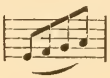
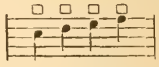
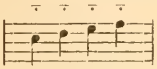
Vorsatzbrett ist beim Clavier und der Orgel ein mit Leder, Filz oder Tuch belegtes einige Centimeter hohes, quer oben über dem hinteren Theil der Tasten angebrachtes Brettchen, welches den inneren Mechanismus abschliesst und das Klappern der Tasten verhindern soll.

Vorsänger *(praecentor)* heisst der Sänger, welcher eine Zeile vorsingt, die dann im Chor nachgesungen wird. Sie waren schon im ältesten hebräischen Tempelgesange in Thätigkeit und haben sich bis auf die heutige Zeit erhalten. Auch in der katholischen Kirche ist namentlich bei den Bitt- und Betfahrten ein Vorsänger thätig.

Vorschlag, Accent, *Port de voix, Appoggiatura* (s. Verzierungen).

Vorspiel (s. Präludium und Ouverture).

Vortrag. Das in Tönen dargestellte Kunstwerk bedarf, damit es die von dem schaffenden Künstler beabsichtigte Wirkung macht, der Ausführung durch einen oder mehrere praktisch thätige Künstler. Der schaffende Künstler operirt zunächst nur mit dem abstracten Ton, der dann erst im Klange lebendig

gemacht werden soll; die Tonfiguren, in denen er sein Kunstwerk aufbaut, müssen erst durch den ausführenden Künstler in Klangfiguren umgesetzt werden. Der schaffende Künstler bedient sich immer derselben Zeichen — der Noten — um seine Ideen und Empfindungen niederzulegen, aber wenn er sich hierbei ein Streichquartett denkt, rechnet er darauf, dass zwei Geiger, ein Violaspieler und ein Violoncellist sich vereinigen, um jene Zeichen erst in Klängen lebendig zu machen und dadurch seinem Kunstwerk nach seinen Andeutungen auch äusserlich fassbare Form zu geben; wenn er seine Idee einem Gesangsquartett anvertraut, so erwartet er von vier Sängern dasselbe. Die besondere Art dieser Ausführung bezeichnet man mit Vortrag. Sie erfordert zunächst zweierlei: das vollständigste Verständniss der Schriftzeichen, deren sich der schaffende Künstler bedient, und die technische Fertigkeit, alles, was in ihnen verzeichnet ist, auch auf den betreffenden Musikorganen auszuführen. Doch genügt selbst für die rein technische Ausführung die musikalische Zeichenschrift noch nicht, es werden noch nähere Bestimmungen für den Vortrag einzelner Töne oder Phrasen nothwendig. So ist es beispielsweise öfter in der Idee des Kunstwerks begründet, einzelne Töne, auch wohl Tonreihen ohne Rücksicht, ja selbst im Widerspruch mit dem ursprünglichen Rhythmus durch stärkere Schallkraft hervorzuheben, dies muss dann so angedeutet werden, als wenn ausnahmsweise ursprünglich accentlose Tacttheile mit Accent versehen werden sollen. Dies wird bekanntlich durch ein bestimmtes Zeichen $<$ oder $\wedge$, das über oder unter die betreffende Note gesetzt wird, oder durch die Bezeichnung desselben mit *sfz.* (= *sforzato*) oder *rsf.* (= *rinsforzato*) angedeutet. Einen höheren Grad der Betonung bezeichnet man mit *sff.* (= *sforzato assai*) oder auch durch die Verbindung des Worts mit dem Zeichen *sfz* . Zur Vortragsbezeichnung einer ganzen Reihe von Tönen bedient man sich bekanntlich der Punkte  oder des Bindebogens  und wenn der Nachdruck ein schwerer lastender sein soll, des folgenden Zeichens  und wenn die accentuirten Töne länger gehalten werden sollen, des Strichs mit Punkt  . Sollen längere Stellen in dieser Weise vorgetragen werden, so bezeichnet man das lieber mit Worten: *ben pronunziato* = bestimmt angegeben, gut ausgesprochen; *accentuato* = betont; *marcato* = scharf bezeichnet; *pesante* = lastend: *martellato* = gehämmert!

Wie für das Maass der Schallkraft im Einzelnen so giebt es ferner auch Bestimmungen für die Schallkraft im Grossen und Ganzen. Aus der Gesammtsumme der verschiedenen Stärkegrade der einzelnen Glieder ergiebt sich ein gewisser einheitlicher Ton, der verschiedener Abstufungen fähig ist, und wiederum besonders bezeichnet werden muss als: *ff* (auch *fff*) = *fortissimo*, *forte possibile*, *con tutta forza* = ganz stark; am stärksten, mit aller Kraft; *f* = *forte* = stark; *pf* = *poco forte* oder *mf* = *mezzo forte* = wenig oder halb stark; *p* = *piano* = leise; *pp* auch *ppp* = *pianissimo*; *piano assai* = sehr leise.

Soll ein Tonstück vorwiegend in einem dieser Stärkegrade ausgeführt werden, so wird dies vorn unter der Vorzeichnung schon, oder von da an, wo diese Bezeichnung gelten soll, mit dem Beisatz: *sempre* = immer, angezeigt; also mit *sempre p* = immer leise; *sempre f* = immer stark.

Für den allmäligen Uebergang aus einem Stärkegrad in den andern haben wir ebenfalls besondere Bezeichnungen. Die allmälige Steigerung des Piano zum Forte wird durch einen spitzen Winkel angezeigt, dessen Schenkel sich nach den Fortestellen zu öffnen: $p <\!\!= f$ oder bei länger ausgeführten Stellen

durch die Worte: *crescendo* (abgekürzt: *cresc.*) = wachsend oder *poco a poco crescendo* = allmälig wachsend; *cresc. al forte* oder *al fortissimo* = bis zum Forte oder Fortissimo anwachsend; den umgekehrten Fall, den Rückgang vom Forte ins Piano bezeichnet man dem entsprechend durch Umkehrung des Winkels: *f* ⟩ *p*, so dass die Schenkelöffnung auch hier dem Forte und die Spitze dem Piano zugekehrt ist; oder durch die Worte: *decrescendo*, abgek.: *decresc.* oder *decr.*, auch *diminuendo*, abgek.: *dim.* = abnehmend, mit den Zusätzen: *poco a poco*, oder *al piano* oder *al pianissimo* wie beim Forte. Daneben sind auch hierfür noch andere Ausdrücke gebräuchlich, wie *diluendo* (abgekürzt: *dil.*) = erlöschend; *mancando* (abgek.: *manc.*) = abnehmend; *morendo* (abgek.: *mor.*) = ersterbend; *perdendosi* (abgek.: *perd.*) = sich verlierend; *smorzando* (abgek.: *smorz.*) = verlöschend.

Ebenso wie das Maass der Schallkraft wird ferner auch das Zeitmaass näher bestimmt. Durch die Gestalt der Noten wird bekanntlich ihr Zeitwerth nur relativ angezeigt, indem man eine Notengattung als Maass annimmt. Bei des Ausführung eines Tonstücks muss noch ein Schritt weiter gethan und ein bestimmtes Zeitmaass angenommen, es muss genau bestimmt werden, wie viel Secunden oder welchen Theil einer Secunde eine ganze Note beispielsweise gelten soll. Diese Bestimmung ist natürlich nicht willkürlich, sondern in der Idee eines Kunstwerks vorgezeichnet. Sie wird hier eine raschere, dort eine langsamere Bewegung bedingen, so dass beispielsweise in dem einen Tonstück der Viertelnote dieselbe Zeit zugemessen wird, welche in einem andern die halbe oder ganze Note u. s. w. ausfüllt.

Um nun die Wahl der ersten absoluten Bewegung, des Zeitmaasses oder Tempo zu erleichtern, hat man verschiedene Grade der Bewegung, die sich wiederum abstufen und für jede eine ziemlich bestimmte Bezeichnung angenommen, die über der Vorzeichnung im Anfange eines Tonstücks angegeben werden.

Die langsamste Bewegung wird mit *Largo* = breit, *Largo assai* = sehr breit, oder *Larghissimo* = sehr langsam; mit *Adagio* = langsam (meist weniger wie *Largo*); *Lento* = schleppend; oder *Grave* = schwer, angegeben.

Letztere beide Bezeichnungen beziehen sich schon mehr auf den Character des Tonstücks und werden deshalb auch meist noch langsamer ausgeführt als das *Adagio*.

Die mässig langsame Bewegung stuft sich nach der zunehmenden Geschwindigkeit folgendermassen ab: *Larghetto* = etwas breit; *Andantino* = etwas gehend, also schneller, doch nicht so schnell wie *Andante* = gehend: schrittmässig (abgek.: *Andt.*); *Andamente* = nach Art des *Andante*; *Sostenuto* = gehalten, tritt meist als Beiwort zum *Andante* auf; *commodo* = bequem.

Die mässig geschwinde Bewegung wird durch: *Moderato* = mässig, *Allegretto* = etwas lebhaft; *Allegro moderato* = mässig lebhaft; *Allegro ma non troppo* = lebhaft, aber nicht viel; *Allegramente* = nach Art des *Allegro*, bezeichnet.

Die geschwinde Bewegung durch *Animato* = beseelt; *Allegro* (abgek.: *All°.*) = munter lebhaft; *Allegro con moto* = in lebhafter Bewegung; *Allegro con brio* oder *brioso* = frisch bewegt; *Allegro con fuoco* oder *fuocoso* = feurig bewegt; *Allegro agitato* = unruhig bewegt; *Allegro appassionata* = leidenschaftlich bewegt; und

die schnelle Bewegung durch: *Allegro assai* = sehr lebhaft; *Allegro vivace* = lebhaft bewegt; *Vivace, vivacissimo* = sehr lebhaft; *Presto* = schnell; *Prestissimo* oder *Presto assai* = sehr schnell.

Doch selbst die Fülle dieser Bezeichnungen ist noch nicht ausreichend, um alle Grade des Zeitmaasses genau zu bestimmen, und so kommen verringernde oder verstärkende Beiwörter hinzu, um die fehlenden zu ergänzen, wie: *più* = mehr, oder *meno* = weniger, also: *più Allegro* = mehr lebhaft; *meno Allegro* = weniger lebhafter; *più moto* oder *più mosso* = bewegter; *meno mosso* = weniger bewegt; *più vivo* = lebhafter u. s. w.

Diese letztere Bezeichnung gilt auch, wenn eine einzelne Stelle in einem Tonstück etwas schneller, als das ursprüngliche Tempo vorschreibt, ausgeführt werden soll, was auch durch *vivo* oder *veloce* = schnell, angedeutet wird. Soll das Tempo eines Tonstücks an irgend einer Stelle etwas langsamer werden, so wird dies durch *ritenuto* = zurückgehalten, angedeutet, und wenn die Verzögerung allmälig erfolgt, durch *rit.* = *ritardando* = zögernd, *rall.* = *rallentando*, auch *allentando*, *lentando*, *slentando* = langsamer werdend; *rilasciando* = nachlassend; auch *calando* = beruhigend.

Die allmälige Beschleunigung der Bewegung wird durch *accelerando* = schneller werdend; *precipitando* = eilend, und *stringendo* = dringender, angedeutet, und zum Ueberfluss, um das Allmälige des Tempowechsels anzuzeigen, mit dem Zusatze *poco a poco* = nach und nach; z. B. *poco a poco rit.* = nach und nach langsamer.

Soll ein längerer Satz bis zum Schluss in beschleunigtem Tempo vorgetragen werden, wird das gleich vorn durch die Bezeichnung *più stretto* angezeigt und ein solcher Satz, der häufig in älteren Ouverturen vorkommt, heisst die Stretta. Diese allmälig erfolgende Veränderung des Tempos hat häufig den Zweck, in die Bewegung eines nachfolgenden Satzes überzuleiten; dann wird dies auch durch die besondere Bezeichnung: *tempo assimilando al movimento seguento* angedeutet. Im andern Falle muss, wenn das Tempo wieder ein bestimmtes Zeitmaass annehmen soll, dies durch *a tempo* = in der regelmässigen Bewegung oder *Tempo* 1mo, *tempo primo* = in der ersten ursprünglichen Bewegung, angedeutet werden, oder das neue Tempo, in welches hinüber geleitet ist, wird bestimmt bezeichnet:

Andante — ritardando — Adagio.

Andere Tempobezeichnungen, wie *Tempo rubato* oder *Tempo guisto* sind im Grunde genommen nichtssagend, aber doch nicht unverständlich. Jenes zeigt an, dass irgend eine Stelle ganz frei im Rhythmus vorgetragen werden soll, beschleunigend oder zurückhaltend oder auch beides vereint, je nach der individuellen Auffassung des Ausführenden und solche Stellen und ihre Vortragsweise haben durchaus volle Berechtigung. Das *Tempo guisto* bezieht sich meist auf einen ganzen Tonsatz und zeigt an, dass der Componist keine der vorhandenen Tempobezeichnungen als solche geeignet hält, es deshalb der individuellen Erkenntniss des Ausführenden überlassen muss, die entsprechende Bewegung zu finden; ein Fall, der recht wohl eintreten kann.

Trotz allen diesen erläuternden Bestimmungen bleiben die Tempobezeichnungen immer noch unsicher und so wurden mancherlei Hülfsmittel ersonnen, das Zeitmaass genauer zu bestimmen. Das bekannteste und verbreitetste ist Mälzel's Metronom (s. d.), durch welchen es möglich wird, den Zeitwerth der Töne ganz genau zu bestimmen. Dass eine solche genaue Bestimmung von grosser Bedeutung für die Ausführung wird, dass es dadurch leichter gemacht ist, den Intentionen des Componisten zu folgen, ist unleugbar; allein man darf es deshalb doch nicht überschätzen. Individualität und Kunstverstand des Ausführenden behalten immer noch eine höhere Bedeutung als dies mechanische Mittel. Dazu kommt noch, dass äussere Umstände schon eine Abweichung vom ursprünglichen Tempo oft geradezu nothwendig machen. In weiten Räumen werden die Tempi immer etwas mässiger gehalten sein müssen wie in engen, weil dort der Klang längere Zeit braucht, sich auszubreiten; ebenso erfordern starkbesetzte Gesang- oder Instrumentalchöre langsamere Tempi als die schwachbesetzten, weil ihre Klangmassen sich nicht so leicht fortbewegen u. dergl. mehr. Diese Bezeichnungen haben hauptsächlich den Zweck, den rein technisch untadelhaften Vortrag eines Musikstücks zu erleichtern, und ihre genaue Beobachtung ist das erste Erforderniss einer vollendeten Ausführung, aber durchaus nicht das einzige; sie bezeichnet vielmehr nur die unterste Stufe eines solchen künstlerischen Vortrags. Eine höhere ist schon die, auf welcher das Kunstwerk nach seiner rhythmischen Construktion vollkommen gegliedert durch den Vortragenden

zur Anschauung kommt; wenn dieser durch die feinste Abstufung der Accente den Rhythmus so entschieden ordnend und gruppirend mächtig wirkend werden lässt, dass die Form plastisch und bis in ihre kleinsten Theile erkennbar heraustritt. Indem er die kleinsten rhythmischen Glieder zu bestimmter Anschaulichkeit herausarbeitet, sie dann wieder zu grösseren vereinigt und die einzelnen durch die verschiedenen Spielweisen unterscheidet, tritt die Form in lebendigster Gestaltung heraus zu unmittelbarer Erkenntniss. Hierbei namentlich erlangen die einander entgegengesetzten Spielweisen des Legato und Staccato ihre höhere ästhetische Bedeutung. Jene ist die mehr fliessende sanfte Weise, nach welcher die Melodietöne zu einer Reihe eng verbunden, in einander fliessend vorgetragen werden, während im Staccato die einzelnen Töne der Tonreihe möglichst kurz und leicht mit fast unterscheidbaren, aber nicht eigentlich messbaren Zwischenräumen auszuführen sind.

Ein weiteres Hülfsmittel für die rhythmische Construktion ist endlich die Abstufung des specifischen Klanges der betreffenden Musikorgane. Jedes derselben hat einen specifischen durch die andern nicht darstellbaren Klangcharakter und innerhalb desselben wiederum eine Reihe von Abstufungen, die allesammt künstlerisch zu verwerthen sind. Die Kunst der Tongebung und Tonerzeugung ist daher ein Haupterforderniss für jeden ausübenden Künstler. Zunächst ist es seine Aufgabe, seinem Instrument den idealschönen Normalklang abzugewinnen, der eben nur ihm eigen ist und ihn von allen übrigen unterscheidet. Dann aber muss er alle Nüancen studiren, die innerhalb desselben möglich sind; diese muss er mit vollständiger Meisterschaft beherrschen und zwar bis an ihre Grenzen. Nur so wird es dem Sänger wie dem Instrumentisten möglich, den Intentionen des Componisten zu folgen, in dem Material auch die Idee zu verkörpern, wenn er sich in diese hinein zu leben versteht. Auch in dieser letzten und höchsten Thätigkeit wird der Ausführende durch den Componisten noch direct vermöge genauer Bezeichnungen, die sich speciell auf den Inhalt beziehen, vielfach unterstützt.

Für den denkenden und empfindenden ausführenden Künstler werden auch eine Menge von mehr äusseren Dingen schon zu ebensoviel Winken für die Auffassung eines bestimmten Musikstücks. Die verschiedenen Formen schon bedingen eine Verschiedenheit des Vortrags; auch ohne jede nähere Bezeichnung wird jeder Künstler den Choral oder die Fuge anders vortragen wie etwa einen Marsch oder Tanz; das Scherzo anders wie eine Menuett oder ein Capriccio; das erste Allegro einer Sonate anders als wie das Finale; die Arie anders wie ein Lied oder die Scene u. s. w. Die Wahl der Tactart und der Tonart giebt ferner auch Anhaltepunkte für die Auffassung und den dadurch bedingten Vortrag eines Tonstücks. Der zweitheilige Tact stellt sich in der Regel gemessener und gewichtiger dar als der dreitheilige und ob die einzelnen Glieder von kürzerer oder längerer Dauer sind, ist gleichfalls bestimmend für den Charakter eines Tonstücks. Deshalb ist der $^2/_4$-Tact leichter und fliessender als der $^2/_2$- oder $^2/_1$-Tact, aber schwerfälliger als der $^2/_8$-Tact; der $^3/_4$-Tact wiederum leichter als der $^3/_2$- oder $^3/_1$-Tact, aber schwerfälliger als der $^3/_8$- oder $^3/_{16}$-Tact u. s. w.

Dass die Tonart den Charakter eines Tonstücks mit bestimmt, ist gleichfalls, wenn auch nicht so leicht erweislich, doch unbestreitbar. Der Artikel Tonart bringt das Nähere hierüber; in ihm ist nachgewiesen worden, wie weit die specielle Tonart dem schaffenden Künstler zum Fingerzeig werden kann, den Charakter eines bestimmten Tonstücks zu erfassen. Endlich ist auch noch derjenigen Bezeichnungen zu gedenken, die bei Ausführung über den Charakter eines bestimmten Tonstücks Aufklärung geben sollen, um ihn desto sicherer in die eigentliche Idee des Kunstwerks einzuführen. Hierzu gehören zunächst die Bezeichnungen einzelner Tonstücke mit charakteristischen Namen. Die Sitte, den Tonstücken irgend einen auf ihren Charakter bezüglichen Namen zu geben, ist eine sehr alte. Die zu Paris 1713 erschienenen: »*Pieces de Clavecin*«

von Couperin tragen meist charakteristische Namen, wie »*La Reveil*«, »*Le matin*«, »*Le Diane*«. »*La Terpsicore*«, »*Le Papillons*« u. s. w. und wie diese Weise immer entschiedener Geltung gewann und namentlich in neuerer Zeit sorgfältig ausgebildet wurde, ist bekannt. Beethoven hat uns durch charakteristische Bezeichnungen, wie: »*Sonate pathétique*« oder »*Les adieux, l'absence et le retour*«, durch »*Sinfonie pastorale*« und »*eroica*« tiefe Blicke in die Werkstatt seines Geistes eröffnet, um die bestimmten Ideen zu kennzeichnen, unter deren Herrschaft jene Werke entstanden sind und wie ihm Mendelssohn in seinen charakteristischen Ouverturen und Rob. Schumann in seinen reizenden und wunderbar beredten und belebten Phantasie- und Charakterstücken den »Davidsbündler Tänzen« der »Kreisleriana«, den »Kinderscenen« u. dergl. gefolgt sind, ist hier nicht weiter zu untersuchen, dem nachempfindenden Künstler wird durch solche einfache Bezeichnungen das Verständniss des Kunstwerks ausserordentlich erleichtert.

Weitere Hülfsmittel, den specifischen Charakter eines Tonstücks oder einzelner Theile desselben genauer zu bezeichnen, erwachsen endlich in jenen der italienischen Sprache entnommenen Bezeichnungen, von denen hier noch die gebräuchlichsten folgen mögen:

a battuta = nach dem Tactschlage.
a capriccio = nach Laune.
abbandono, con / *abbandonatamente* = mit Hingebung.
accarezzevole / *accarezzevolmente* = schmeichelnd, lieblich.
acciacato = ungestüm.
acuto, a = scharf.
adirato = erzürnt.
aequo animo = mit Gelassenheit, gemüthlich.
affabile = freundlich, gefällig, angenehm.
affanato = unruhig, wehmüthig.
affettuoso / *affettuosamente* = leidenschaftlich.
afflizione, con = mit Betrübniss.
agevole = leicht.
agilita, con = mit Beweglichkeit.
agilmente = munter.
agitato / *agitamento* = unruhig bewegt.
allegrezza, con = mit Munterkeit.
amabile = lieblich.
amarevole = lieblich, artig.
amarezza, con = mit Bitterkeit.
amoroso = zärtlich, liebevoll.
agnosciasamente = ängstlich.
animato / *animoso* = beseelt, belebt.
appassianato = leidenschaftlich.
appenato = bekümmert, leidend.
ardente = glühend, feurig.
ardito = kühn, keck.
a suo arbitrio / *a suo bene placito* / *a suo commodo* = nach Bequemlichkeit.
audace = verwegen.
bellicosamente / *bellicosa* = kriegerisch.
ben marcato = hervorgehoben.
bizzarramente = auf seltsame Weise.
brillante = glänzend.
brioso = frisch, *con brio* = mit Munterkeit.
bruscamente = ungestüm.
burla / *burlescamente* / *burlesco* = scherzhaft, possirlich.
calmato = beruhigt, ruhig.
calore, con = mit Wärme.
cantabile / *cantando* = singend.
capriccioso = eigenwillig, launig.
carrezzando / *carrezzevole* = liebkosend.
compiacevole / *compiacevolmente* = gefällig.
delicatamente = zart, geschmackvoll.
determinato = entschieden, bestimmt.
discreto = vorsichtig.
disinvolto = ungezwungen.
divoto = andächtig.
dolce = *dolcissimo* = sanft, sehr sanft; *con dolcezza* = mit Sanftmuth.
elegante / *elegantamente* = zierlich.
dolente / *dolentemente* / *doloroso* / *dolorosamente* = schmerzvoll, traurig.
elevazione, con = mit Erhebung.
energico = kraftvoll, nachdrucksvoll.
enfatico = nachdrücklich.
eroico = heldenkühn.

espressivo = ausdrucksvoll.
con espressione (con espr.) = mit Ausdruck.
fanatico = schwärmerisch.
fantastico = fantastisch.
fastoso = prunkvoll.
fermo = fest.
feroce = wild.
festivamente = festlich, feierlich.
fiero = stolz; *con fiero* = mit Stolz.
flebile = klagevoll.
flessibile = biegsam, geschmeidig.
fresco, frescamente = frisch.
freddo = frostig.
funèbre = trauervoll.
fuocoso = feurig; *con foco* = mit Feuer.
furioso = wüthend.
gajo = froh.
galante = artig, gefällig.
generoso = edel.
gentile = angenehm.
giochevole, *giocondamente* = lustig.
giocondità = fröhlich.
giocosamente, *giocoso* = schäkernd fröhlich.
giojante, *giojosamente*, *giojoso* = freudig vergnügt.
glissando, glissicato = fliessend.
gradevole = anmuthig, gefällig.
grandioso = grossartig.
gracioso = anmuthsvoll; *con grazia* = mit Anmuth.
gravità = würdig, ernst.
impetuoso = heftig anstürmend.
inferno, infernale = teuflisch.
innocente = unschuldig.
inquieto = unruhig.
intimo = innig.
irato = zornig.
irresoluto = unentschlossen, schwankend.
lagrimoso, *lagrimando* = weinerlich.
lamentoso, *lamentevole* = klagend.
languende, languido = schmachtend.
leggiere = leicht.
con leggierezza = mit Leichtigkeit.
leno = matt, kraftlos.
lentamente = langsam, träge.
lento = langsam, gemüthlich.
lesso, *lesto* = munter, flüchtig.
liberamente = frei, ungezwungen.
lugubre = trauervoll.
lusingando = schmeichelnd.
maestoso = erhaben, majestätisch.
malinconico = melancholisch, schwermüthig.
marcia, alla = marschmässig.
martellato = gehämmert.
marziale = kriegerisch.
melodico = wohlklingend.
mesto = trüb.
minacciande = drohend, heftig.
mobile = beweglich.
mormorando = murmelnd.
naivemente = ungekünstelt, natürlich.
narrante = erzählend.
negligente = nachlässig.
nobile = edel.
con nobilatà = mit Adel.
ondeggiente = wogend.
osservanza, con = mit genauem Vortrage.
parlando, *parlante* = sprechend.
passionato = leidenschaftlich.
patetico = pathetisch.
paventato = furchtsam.
pesante = gewichtig, schleppend.
piacevole = gefällig.
piangevole = weinend klagend.
pomposo = prachtvoll.
ponderoso = gewichtvoll.
portato = tragend.
rapido = reissend.
religioso = andächtig.
risoluto = entschlossen.
risvegliato = aufgeweckt.
scherzando = scherzend.
sciolto = ungebunden, locker.
scorrendo = fliessend.
sdignoso = trotzig.
simplice = einfach.
sentimento, con = mit Empfindung.
con molto sentimento = mit viel Empfindung.
sereno = heiter.
serio, *serioso* = ernst.
smanioso = wahnsinnig.
smorzando = verlöschend.
solennemente = feierlich.
soave = einschmeichelnd.
sordamente = dumpf.
sospirando, *sospirante*, *sospirevole*, *sospiroso* = seufzend.
sostenuto = ausgehalten.
spiritoso = geistvoll.
con spirito = mit Geist.

spianato = einfach.
spiccato = deutlich, abgesondert.
strascinato = schleppend.
steso, *stirato* = gedehnt.
strepitoso = rauschend.
sussurando = säuselnd.
tenero = zart.
con tenerezza = mit Zartheit.
tempestoso = stürmisch.
timoroso = furchtsam.
tranquillo, *tranquillamente* = ruhig.
tremando = bebend, zitternd.
vigoroso = feurig.
viemente = heftig, stark.
veloce = schnell.
venusto = anmuthig.
vezzoso = zärtlich.
vivido = munter.
volubile = flüchtig.
zeloso = eifrig, feurig.
zoppo = lahm.

Alle diese Bezeichnungen sind, wie das wiederholt ausgesprochen worden ist, nur Hülfsmittel den poetischen Inhalt eines Tonstücks zu erfassen; sie geben dem Ausführenden dankenswerthe Aufschlüsse über die Intentionen des Componisten; aber auch sie sind noch nicht im Stande, diese vollständig zu entziffern, jenen poetischen Inhalt allseitig erkennen zu lassen. Das vermag nur der eigene Kunstverstand und das eigene Kunstempfinden. Hierüber verbreitet sich Reissmann's »Allgemeine Musiklehre« (Berlin 1874) so ausführlich, dass wir die betreffende Auseinandersetzung hier folgen lassen. In der eigenen Seele und der Phantasie des reproducirenden Künstlers muss das fremde Kunstwerk wieder geboren werden, dort muss es sich so aufbauen wie es fertig in der Phantasie seines Schöpfers dastand; an seiner Hand muss er alle die Seelenregungen, die jener darin verkörperte, durchleben; den ganzen Gestaltungsprozess, dem das Kunstwerk seine Entstehung verdankt, in seinem letzten Stadium wenigstens an sich selbst durchmachen. Das aber wird nur möglich, wenn er sich rückhaltslos unter die Herrschaft des ganzen Kunstwerks stellt, sein Denken und Empfinden einzig in den Dienst der Idee desselben begiebt. Jene Hülfsmittel können und sollen ihm nur Anleitung dazu geben und die eigene Reproduction des Kunstwerks erleichtern helfen. Es gab einst eine Zeit, welche ihrer ganz entbehren konnte. Freilich waren damals die Ausdrucksmittel der Tonkunst noch nicht zu solchem Reichthum angewachsen wie jetzt; der musikalische Ausdruck war vorwiegend vocal und hatte im Text die Anleitung für die Auffassung, so dass er der anderen Mittel entbehren konnte, allein als auch das Instrumentale bereits schon zu einer grossen Mannichfaltigkeit des Ausdrucks gelangt war, zur Zeit Joh. Seb. Bachs und Händels treffen wir jene speciellen Vortragsbezeichnungen, ja selbst die Tempobezeichnungen nur immer noch sehr spärlich. Auch Haydn und Mozart begnügten sich noch mit den allgemeinsten Angaben über den Inhalt und die dadurch bedingte specielle Vortragsweise ihrer Tonschöpfungen, und Beethoven beginnt eigentlich auch erst eine sorgfältigere Bezeichnung in den Werken der letzten Periode, in denen er die alte instrumentale Richtung zum Abschluss brachte, und die neue, auf eine feinere Darlegung der Stimmung im Detail ausgehende begann. Durch diese Richtung wurde eine sorgfältigere Vortragsbezeichnung bedingt; ihre Bedeutung beruht vorwiegend darauf, dass die einzelnen kleinern Glieder in vollendeter Schönheit hervortreten, und zu einem weniger einheitlich, als vielmehr recht mannichfaltig sich entwickelnden Ganzen zusammengefasst werden. Der eignen Individualität des reproducirenden Tonkünstlers ist dadurch ein natürlich weiteres Feld geöffnet als in jenen älteren Werken, die sich in grossartiger Objectivität entfalten; und um ihr die nöthigen Schranken zu setzen, ist eine möglichst genaue Bezeichnung nothwendig. Dort, in jenem ältern Kunstwerk, sind die Grenzen formell wie ideell so eng gezeichnet, dass die Reproduction nirgend zu einer Ueberschreitung veranlasst wird. Hiermit sind wir bei Beantwortung einer bedeutsamen Frage angelangt: »Wie weit die Individualität des reproducirenden Tonkünstlers in der Reproduction des Kunstwerks berechtigt ist?«

Nach dem Vorausgegangenen müssen wir die Antwort kurz dahin formuliren: dass diese unbedingt auszuschliessen ist bei der Reproduction der Tonwerke, in denen die Individualität ihrer Schöpfer selbst nur ein untergeordnetes Moment bildet; dass sie aber bedingt erscheint in den Werken, die an der eigenen Spontaneität des individuell empfindenden Geistes erwachsen sind. In den Werken der ältesten Schulen, der Niederländer wie der Italiener, lebt nur der christliche Geist der Kirche in seiner grossartig angeschauten Allgemeinheit. Die künstlich contrapunktischen Formen der Niederländer und die wunderbar gewaltige Harmonik eines Palestrina, sie lassen keine andere Deutung zu, und dieser Geist hat in diesen Formen so vollständig erschöpfende Darstellung gewonnen, dass die Ausführung nur ihnen ohne Abweichung zu folgen braucht. Von Auffassung in unserm Sinne ist ihnen gegenüber kaum die Rede. Das Darstellungsmaterial deckt den ideellen Gehalt so vollständig, dass die Ausführung sich vorwiegend ihr zuwendet. Wer daher die Werke eines Josquin des Prés, Orlandus Lassus, Cyprian de Rore, Palestrina u. A. mit der bunten Mannichfaltigkeit der Ausführung der Werke der neuern Meister ausstatten wollte, würde sich arg an ihnen versündigen. Klangschönheit des Materials zu erzielen, wird das Hauptstreben sein müssen; die Nüancen werden sich vorherrschend nur nach den Wellenlinien vertheilen, welche die einzelnen Stimmen beschreiben; Forte und Piano aber nur nach der logischen Bedeutsamkeit der Accorde. Alle scharfen Accente, und wären sie auch nach moderner Auffassung durch die Texte geboten, müssen ausgeschlossen bleiben. Die alte Musik kannte sie eben nicht, eben so wenig wie sie bemüht war dem Detail des Textes nachzugehen; und es heisst die alten Kunstwerke verfälschen, wenn man sie modern auffasst.

Grossentheils gilt dasselbe auch von den nächsten Meistern der deutschen Schule. In Joh. Seb. Bach, Georg Friedrich Händel und Christoph von Gluck wird zwar die Individualität des Künstlers schaffend thätig, allein diese ist gross gezogen an den heiligsten Ideen der Menschheit. Bach und Händel sind beide noch tief durchdrungen von der sittlichen Würde und Bedeutung, welche die christliche Weltanschauung dem Subject verleiht, und indem dies zur Herrschaft gelangt, schwindet die Objectivität und Naivetät der alten Kunst, aber die endliche Persönlichkeit, das Leben mit seinen mannichfachen Einflüssen, Wechsel der Jahreszeiten, klimatische oder geographische Besonderheiten, Nationaltypus, Naturell, Character und Temperament, sie haben wenig Antheil an den Werken jener Meister; sie sind gebunden durch die Innigkeit und Tiefe ihrer religiösen Ueberzeugung. Und wie Gluck seine eigene Innerlichkeit an eine ihm ursprünglich fremde Welt veräussert, das hatten wir ebenfalls schon zu erörtern Gelegenheit.

Der Vortrag der Werke dieser Periode wird im grossen Ganzen dem der vorher besprochenen früherer Perioden entsprechen. Die grössere Innerlichkeit hat in der Form schon vollständig erschöpfenden Ausdruck gefunden, so dass es wiederum Hauptziel für den oder die Ausführenden sein wird, diese sinn- und kunstgemäss herauszubilden. Wir müssen uns daher ganz entschieden gegen die Vortragsweise einer neuern Schule erklären, die Bach, Händel und Gluck ganz mit demselben Aufwande glänzender technischer und dynamischer Mittel ausstattet, wie die Werke der neuern Zeit. Hätten jene Meister diese schon gekannt, sie wären sicher von ihnen angewandt worden, aber dann würden ihre Werke auch ganz andere geworden sein. So wie diese nun aber einmal sind, sind sie von ihnen für keine andern Darstellungsmittel berechnet, als für die ihnen bekannten. Daher müssen wir es auch für eine durchaus unkünstlerische Willkür bezeichnen, die instrumentalen Werke jener Epoche anders zu instrumentiren und zu bearbeiten, selbst wenn es von so genialen und grossen Meistern geübt wird, wie Mozart. Auch das Händel'sche Orchester ist im Sinne und Geist seiner Zeit mit dem Vocalen zur Gesammtwirkung einheitlich verbunden, und die Neuzeit handelt vollständig künstlerisch

gerechtfertigt, wenn sie die Mozart'schen Bearbeitungen Händel'scher Oratorien bei Seite legt und wieder die Originale aufführt.

Mit den nächsten Meistern wird die Individualität schon freier; sie tritt in ein bestimmtes Verhältniss zur Aussenwelt. Das gemüthliche Verhalten zur Natur, der Liebe Lust und Leid gewinnen Form und Klang, und die Wunder der Schöpfung und die Macht der Weltbegebenheiten wirken anregend auf die künstlerische Phantasie.

Hier nun erwächst auch der Individualität des reproducirenden Künstlers ein weiteres Feld zur Entfaltung.

Je mehr sich der Ausdruck subjectiv zuspitzt, um so mehr verschiedener Deutungen wird er unterworfen sein, weil eben jede Besonderheit sich in den verschiedenen Individuen wieder besonders gestaltet, und ihnen wiederum besonders erscheint.

Haydn und Mozart erfahren aus diesem Grunde auch eine weit weniger verschiedene Auffassung als Beethoven, namentlich in seinen letzten Werken. In jenen beiden Meistern erscheint der Ausdruck der Individualität immer noch mehr in typischer Weise, die allen gemeinsam ist; die Individualität der Ausführenden wird dort wenig ihr ursprünglich Fremdes, und daher gleichfalls in dem formalen Ausdruck schon volles Genüge finden. Die letzten Werke Beethovens namentlich aber werden manch innern fremden Zug in ihr heraufbeschwören, der ihr bisher unbekannt, vielleicht ganz fremd war, und dieser wird sich dann aber auch in eigenthümlicher Weise darstellen; an ihm wird sich zu allermeist die eigene Individualität offenbaren. Diese Weise der speciellen Auffassung wächst natürlich bei den Werken, in welchen sich die Subjectivität immer mehr zuspitzt; einen immer eigenartigeren Ausdruck gewinnt, wie bei Schubert, Mendelssohn, Schumann und Chopin.

Dabei soll nun aber durchaus nicht ausgesprochen werden, dass nicht auch im Grossen und Ganzen, selbst dort bei jenen Meistern des grossen objectiven Styls eine individuelle Färbung der Ausführung möglich, ja selbst zulässig sei; allein eine solche wird immer auf Manier hinauslaufen, und schliesslich zu jener virtuosen Zudringlichkeit werden, die nicht das Kunstwerk, sich selbst verleugnend zur vollständigsten objectiven Anschauung zu bringen sucht; sondern nur sich allein; die nicht im Dienst der Kunst steht, sondern diese sich dienstbar macht, um auf dem offenen Markte des Lebens zu prunken und zu schachern. Wer Beethoven's Sonaten oder wol gar Bach's Clavierwerke in der capriciösen Weise, mit dem ewigen Tempo rubato spielt wie Chopin's Mazurken oder Notturno's, beweist eben, dass er von Beethoven oder Bach wenig begriffen hat.

Weniger häufig begegnet man einer solchen Verkennung des innersten Wesens bestimmter Kunstwerke auf dem Gebiete des Vocalen, weil hier der Text die richtige Auffassung erleichtert; doch haben auch hier die letzten Jahrzehnte der Musikentwickelung eine Manier der Auffassung erzeugt, die nicht weniger verwerflich ist. Wir meinen die: Alles dramatisch aufzufassen und darzustellen. Unter Bach's Arien, Duetten, Terzetten und Quartetten dürften kaum dramatisch angelegte zu finden sein, und, einige Chöre der Passionen ausgenommen, entwickeln sich auch die Chöre seiner Messen und Cantaten nichts weniger als dramatisch. Händel wird schon entschieden dramatisch lebendiger, allein ihm raubt die neuere dramatische Auffassung, die nothgedrungen einzelne Worte oder Phrasen besonders liebevoll behandeln muss, nicht selten die Hoheit und Grösse seiner Darstellung. Vollständig widersinnig und widerwärtig ist es aber, das Lied und die ihm entsprechenden Formen dramatisch auffassen und darstellen zu wollen. Es verdankt diese Auffassung namentlich dem nach grösserer Verständlichkeit des Werkes gerichteten Streben unserer Zeit ihre Entstehung, allein zwischen jenen scharfen Accenten und Strichen, wie sie die Bühnen-Darstellung verlangt, und jener logischen Accentuation, wie sie das volle Verständniss der Textworte erfordert, ist ein

gewaltiger Unterschied. Und wenn auch der Liedersänger sich eben so in die das Lied hervorrufende Stimmung versetzen muss wie Dichter und Componist, so soll er uns eben nur diese selbst vorführen, nicht auch die, sie bedingende Situation.

Sollen wir nun noch einige Winke für Erleichterung der Auffassung eines Tonstücks geben, so rathen wir zunächst recht ernstlich, dass man sich gewöhne, auch beim blossen Notenlesen, also nur mit dem innern Ohre zu hören. Wer im Stande ist aus den Noten schon einen oberflächlichen Eindruck von ihrer wahrscheinlichen Wirkung sich zu vermitteln, dem wird der Grundcharacter eines ganzen Tonstücks sich bald erschliessen. Unwillkürlich bleibt das Auge auf den wesentlichsten Momenten desselben haften, über die unwesentlichen leichter hinweggleitend, und so muss sich aus der Verschmelzung von jenen Hauptmomenten der Grundzug herausstellen. Wer diese Fertigkeit noch nicht besitzt, der möge die technisch schwierigsten Stellen sich heraussuchen, diese vorher etwas üben, so dass er, wenn auch in einem doch nur wenig langsamern Tempo das Tonstück erst einigemal im Ganzen spielt, ehe er auf die Einzelheiten genauer eingeht. So wird sich auch ihm der Grundton des Ganzen erschliessen, und wenn er diesen erst hat, so kann er auch seine eigene Individualität bei dem feinern Herausbilden der Einzelzüge immerhin mitreden lassen. Bei den gemeinsamen Ausführungen durch mehrere Musikorgane wird natürlich das Recht der Individualität immer mehr geschmälert, und es tritt im Vocalchor nur als das der einzelnen Stimme, im Orchester als das des einzelnen Chors, seltener schon des einzelnen Instrumentes heraus.

Die Gemeinsamkeit der Ausführung setzt natürlich vollständigste Uebereinstimmung der Ausführenden voraus. Hierbei führt entweder einer oder führen einige die Prinzipalstimmen, und einer oder auch mehrere übernehmen die Begleitung, oder alle Stimmen sind möglichst gleichmässig an der Ausführung betheiligt. Jeder dieser Fälle bedingt eine verschiedene Thätigkeit und Auffassung derselben bei den Ausführenden.

Obwol die Begleitung der Prinzipalstimme gegenüber als das Untergeordnete erscheint, so sind doch gute Begleiter nicht gerade häufig zu finden. Neben der vollständigsten Einsicht und Geschicklichkeit, die jeder andere Ausübende besitzen muss, ist von ihm als erstes Erforderniss zu verlangen, dass er so viel künstlerische Selbstverleugnung besitzt, sein Spiel überall der Hauptstimme unterzuordnen. Er muss immer bereit sein, auf die Intentionen der Hauptstimme einzugehen; ja er muss sie fast im Voraus zu errathen bemüht sein, damit er sie nicht durchkreuzt und aufhebt; er muss ferner darauf bedacht sein, Schwächen und Fehler der Ausführung der Hauptperson durch seine Begleitung zu verdecken, ihre Vorzüge dagegen hervorzuheben.

Eine ruhige aber feste und sichere Begleitung ist meist schon genügend, eine anfangs durch ängstliche Befangenheit des Ausführenden beeinträchtigte Sololeistung bald in eine sicher und ruhig weiter und befriedigend zu Ende geführte zu verwandeln. Weiterhin werden oft nur einige schärfere Accente nöthig werden, um eine zu Tactveränderungen geneigte Sololeistung wieder zurück in das ursprüngliche Tempo zu bringen; und die Reinheit der Intonation namentlich bei Gesangsleistungen, wird vielfach durch das Accompagnement bedingt. Wenn dies die harmonische Grundlage bestimmt ausführt, und bei schwierigen Stellen, oder an solchen, in denen das Organ zum Detoniren sich geneigt zeigt, die wichtigern Intervalle etwas bestimmter heraushebt, wird es der Stimme unendlich erleichtert, im Ton zu bleiben. Sollte aber auch dann noch augenblickliche Indisposition dies ihr unmöglich machen, dann wird es wiederum zur Pflicht für den Accompagnisten, die Detonation möglichst zu verdecken, indem er die Begleitung möglichst weit von der Singstimme entfernt, und die betreffenden empfindlichsten Intervallenverhältnisse möglichst vermeidet.

So ist die Begleitung durchaus nicht auf passive Unterordnung beschränkt;

sie muss vielmehr unterstützen und tragen, und überall eingreifen wo es gilt, die Sololeistung zu heben und ihr ein erhöhtes Relief zu geben.

Es gilt dies natürlich ganz besonders von den Werken, in denen die Begleitung eine gewisse Selbständigkeit der Solostimme gegenüber gewinnt, wie z. B. in den Liedern für eine Singstimme mit Begleitung des Pianoforte von Schubert und Schumann.

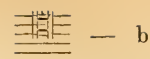
Hier übernimmt das Pianoforte oft die in reicher Ausführung instrumentale Ergänzung der in der Singstimme nur angedeuteten Darstellung der Stimmung.

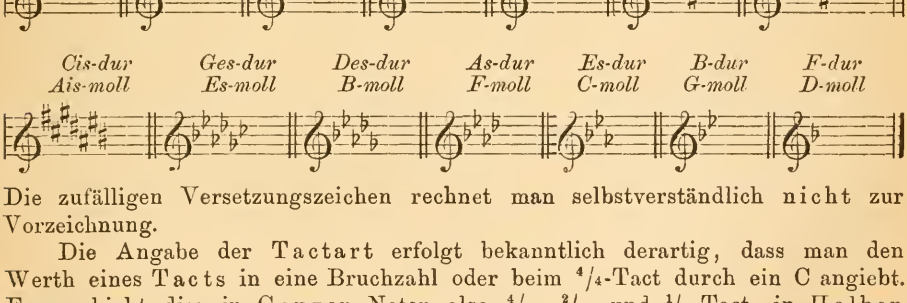
Hier kann natürlich schon nicht mehr von einer eigentlichen Unterordnung die Rede sein; noch weniger aber dürfen beide, Singstimme und Begleitung in einen Wettstreit sich einlassen wollen. Beide müssen sich vielmehr gegenseitig ergänzen, wie das in ihrem Verhältnisse zu einander bedingt ist und hierbei wird immer noch die Singstimme als Trägerin des Worts dominiren müssen.

Eine andere Aufgabe erwächst dem Begleiter des mehrstimmigen Gesanges. Dieser hat in der Regel auch zugleich die Direction zu leiten und alles was zur Ausführung gehört, Tempo, Ensemble, Vortrag u. s. w. zu bestimmen. Er hat die Proben zu leiten, die einzelnen ausführenden Personen in ihre Partien einzuführen und dann die Gesammtleitung zu übernehmen. (Hierüber siehe die betreffenden Artikel dieses Werkes.)

Vortragsbezeichnung. Die Zeichen, Wörter und deren Abkürzungen, mit denen die besondere Art der Ausführung eines Tonstücks angezeigt wird. Die hauptsächlichsten sind im vorhergehenden Artikel schon angeführt und dabei zugleich ausgesprochen worden, wie unzulänglich sie noch meist sind, die Ideen des Componisten darzulegen; dass auch sie der Vortragende mit seinem Kunstverständniss zu ergänzen genöthigt ist. In vereinzelten Fällen sind solche Zeichen schon sehr früh angewandt worden, unter den Neumen schon sind einzelne, die sich nur auf die besondere Art des Vortrags bezogen, ebenso unter den Buchstaben, mit denen Romanus (s. d.) die Neumen und ihre Bedeutung näher zu erläutern suchte. Für den mehrstimmigen Gesang, wie er sich dann seit dem 13. Jahrhundert entwickelte, waren solche Vortragsbezeichnungen nicht eigentlich nothwendig, da alles was für die Ausführung zu wissen nöthig war, früh gelehrt wurde und die kirchliche Tonkunst sich durchaus innerhalb der gegebenen Vorschriften hielt. Erst mit der wachsenden Bedeutung, welche die weltliche Musik gewann, wurden auch specielle Anweisungen für die Ausführung derselben nothwendig, namentlich aber als die Instrumentalmusik in den Vordergrund trat. Diese wirkt gern in Contrasten und der nächstliegenste wird immer durch Entgegensetzung von Forte und Piano gewonnen. Im Anfange des 17. Jahrhunderts begegnen wir denn auch bereits in den Lauterbüchern wie bei Besardus dem Forte und Piano, und bei Dom. Mazzochi (1638) finden sich schon die Zeichen für das *Messa voce* V, für das Crescendo $<$ und das Anschwellen und Abschwellen $<>$ ferner *p f* und *e* = echoartig. Ebenso wird auch das Tempo im 17. Jahrhundert schon mit *Presto*, *Adagio* und *Lento* von den Italienern bezeichnet.

Vorzeichnung, franz.: *Signes*, engl.: *Signatures*, heissen die am Anfange eines jeden Tonstücks angegebenen Zeichen, welche Tonhöhe, Tact und Tonart desselben bestimmen. Es gehören dazu der Schlüssel, die den betreffenden Tonarten wesentlichen Versetzungszeichen (♯ oder ♭) und das Tactzeichen. Gegenwärtig sind bekanntlich hauptsächlich zwei Schlüssel im Gebrauch, der Violin- oder *G*-Schlüssel und der Bass- oder *F*-Schlüssel ; der Alt-Schlüssel, bekanntlich ein *C*-Schlüssel wird in der Regel nur noch bei der Viola und der Alt-Posaune, der

Tenor-Schlüssel — auch ein *C*-Schlüssel  — bei der Tenor-Posaune, dem Fagott und dem Tenorhorn, seltener bei der Singstimme, die man in der Regel im Violinschlüssel schreibt und 16füssig (also eine Octave tiefer liest) gebraucht; der Sopran-Schlüssel, ebenfalls ein *C*-Schlüssel ist fast ganz ausser Gebrauch gekommen, da er vollständig durch den *G*-Schlüssel ersetzt wird. Selbstverständlich ist die Bestimmung der betreffenden Schlüssel das erste Erforderniss; erst muss die Tonhöhe der Linien und Zwischenräume durch den entsprechenden Schlüssel festgestellt werden. Dann erst wird die Tonart bestimmt durch Aufzeichnung der ihr zugehörigen Versetzungszeichen. Die *C-dur*-Tonart bedarf keines Versetzungszeichens, mithin ist auch keins in die Vorzeichnung aufzunehmen. Die *G-dur*-Tonart bedarf eines Kreuzes für *fis*; die *D-dur*-Tonart zwei: *fis* und *cis*; die *A-dur*-Tonart drei: *fis*, *cis* und *gis* u. s. w., und die Kreuze werden immer in dieser Reihenfolge aufgezeichnet, durchaus nicht willkürlich, oder wie sie in der Tonleiter folgen, etwa in *A-dur*: *cis—fis—gis* oder in *E-dur*: *fis—gis—cis—dis*. Die Ordnung der Kreuze erfolgt immer im Quinten-, die der ♭ im Quartenzirkel, wie nachstehend verzeichnet ist; dabei ist noch zu erwähnen, dass die Vorzeichnung auch immer für die parallele Molltonart gilt, obgleich diese zur Bildung der Tonleiter aufwärts immer zwei Versetzungszeichen mehr braucht, für *A-moll fis* und *gis*.



Die zufälligen Versetzungszeichen rechnet man selbstverständlich nicht zur Vorzeichnung.

Die Angabe der Tactart erfolgt bekanntlich derartig, dass man den Werth eines Tacts in eine Bruchzahl oder beim $^4/_4$-Tact durch ein C angiebt. Es geschieht dies in Ganzen Noten also $^4/_1$-, $^2/_1$- und $^1/_1$-Tact, in Halben als $^6/_2$-, $^4/_2$-, $^3/_2$-, und $^2/_2$-Tact, in Vierteln als $^9/_4$-, $^6/_4$-, $^4/_4$-, $^3/_4$-, und $^1/_4$-Tact, in Achteln als $^{12}/_8$-, $^9/_8$-, $^6/_8$-, $^4/_8$-, und $^3/_8$-Tact und in Sechzehnteln als $^{16}/_{16}$-, $^{12}/_{16}$-, $^9/_{16}$-, $^6/_{16}$ und $^3/_{16}$-Tact. In unsrer Zeit rechnet man übrigens auch meist die Tempobezeichnungen *Adagio*, *Largo*, *Andante*, *Allegro*, *Presto* u. s. w. zur Vorzeichnung, und eben so die Angabe des betreffenden Charakters oder die vorwaltende Weise der Ausführung, als: *legato* oder *staccato*, *furioso* oder *moderato*, *energico* oder *amabile*. Endlich findet man auch noch in neuerer Zeit meistens an der Vorzeichnung die Tempobestimmung nach Mälzel's Metronom (s. d.)

Voss, Carl (Charles), Pianist, wurde am 20. Sept. 1815 zu Schmarsow bei Demmin in Vorpommern geboren. In Strehlitz und Berlin machte er seine musikalischen Studien und ging 1846 nach Paris, wo er sich in mehreren Concerten vortheilhaft bekannt machte, und bald zu den gesuchtesten Clavierlehrern zählte. Er ist namentlich durch Salonstücke für Clavier bekannt geworden, die ihn zehn bis fünfzehn Jahre hindurch zum Mode-Componisten dieses Genres machten. Sie zählen nach Hunderten; die bekanntesten sind: »*Cascade*«, »*de fleurs*«, »*Meditation*«, »Wettrennen-Galopp«, »*Larmes*«, »*Pluie de Perles*«,

»*Battements du coeur*«, »*Quadrille de bravoure*«, u. dergl.; Concert-Etuden, Romanzen, Impromptus und Paraphrasen über Melodien fast aller Opern.

Voss, Julius von, Offizier der Preussischen Armee, starb 1. Nov. 1832, und hatte sich als militärischer und politischer Schriftsteller bekannt gemacht. Unter seinen zahlreichen Schriften befindet sich auch diese: »Beleuchtung der vertrauten Briefe über Frankreich des Herrn J. F. Reichardt«. (Berlin, 1804, 1. Band, in 8°, 239 S.). Es sind darin Betrachtungen über die grosse Oper von Paris, die italienische und die deutsche enthalten.

Vossius, Gerhardus Johann, eigentlich **Voss**, wurde 1577 in der Nähe von Heidelberg geboren, besuchte die Universitäten von Dortrecht und Leyden, und wurde, erst zweiundzwanzig Jahr alt, in Dortrecht zum Schuldirector ernannt. 1618 nahm er an der Universität Leyden einen Lehrstuhl der Beredsamkeit und Geschichte ein. Religiöse Streitigkeiten jedoch, welche ihm seine »Geschichte des Pelagianismus« verursachte, veranlasste ihn Leyden zu verlassen. In England erwarb ihm eben dieses Buch die Gunst des Königs, der ihn sogar durch ein Canonikat in Canterbury belohnte, ohne die Verpflichtung dort wohnen zu müssen. 1633 ging Vossius nach Amsterdam, wo er an der dortigen Universität einen Lehrstuhl der Geschichte einnahm. Er starb hier am 19. März 1649 infolge eines unglücklichen Falles von seiner Bücherleiter. Die sämmtlichen Schriften von Vossius erschienen 1701 in Amsterdam bei Blaeu in sechs Bänden in Folio. Von der darin enthaltenen Abhandlung: »*De artium et scientiarum natura*«, erschienen die drei ersten Bücher schon 1650 und die zwei letzten 1658 in Amsterdam, in 4°, und wurden 1660 neu gedruckt unter dem Titel: »*De quatuor artibus popularibus, de philologia et scientiis mathematicis*«. (Amsterdam, Blaeu, in 4°.) Die vier Künste: Grammatik, Gymnastik, Musik und Malerei, welche Vossius als die populären bezeichnet, sind im ersten Buche, die Musik speciell daselbst im vierten Capitel S. 36—60 abgehandelt. Die Capitel 19, 20, 21 und 22 enthalten eine Abhandlung über Mathematik betitelt: »*De universae Matheseos natura et constitutione*«, worin S. 79—99 von der comtemplativen Musik, der Musik des Alterthums, vom Nutzen der Musik u. s. w. die Rede ist. Im dritten Buche ist in der Abhandlung: »*Poeticarum institutionum*«, (*Amstelodami, Lud. Elzevirium*, 1647, in 4°), manches zur Geschichte der Musik der Alten gehörige enthalten. Endlich auch in dem Buche: »*De artis poeticae natura ac constitutione*«. (Amsterdam, L. Elzevier, 1647, in 4°) spricht Vossius verschiedentlich über Musik.

Vossius, Isaak, der Sohn des Vorigen, wurde in Leyden 1618 geboren und war der Schüler seines Vaters, der ihn zu eifrigen Studien anhielt. Später galt er für einen der geschätztesten Philologen seiner Zeit. Nachdem er eine zeitlang im Dienst der Königin Christine von Schweden verweilt hatte, kehrte er 1652 nach Holland zurück. 1670 ging er nach England, wo er von König Carl II. zum Domherrn von Windsor ernannt wurde. Er starb daselbst den 21. Februar 1689. Dieser Gelehrte verfasste das Buch: »*Poematum cantu et viribus rhythmi*«, (Oxford, 1673, in 8°, 136 S.), welches seiner Zeit Aufsehen machte. Die hierin entwickelten Anschauungen über die Uebereinstimmung der Verse mit der Musik bei den Griechen und Römern des Alterthums waren neu, und sind auch vom Verfasser geistreich entwickelt, jedoch hat er sich in den Gegenstand nicht dermaassen vertieft, wie später andere Gelehrte. Es ist in dem betreffenden Buche auch von der Musik, den Instrumenten, und von der Wasserorgel (S. 99—106) nach den Beschreibungen von Heron und Vitruv die Rede. Eine deutsche Uebersetzung dieses Werkes befindet sich in der Berliner Sammlung vermischter Schriften, Band I und eine zweite theilweise Uebersetzung in Forkel's musik. Bibliothek Band III.

Vox, lat., ital.: *voce*, die Stimme.

Vox angelica, s. Angelica.

Vox antecedens, die Proposta, die das Thema zuerst einführende Stimme beim Canon und der Fuge, bei den letztern auch Führer *(Dux)* genannt.

Vox clandestina, die heimliche Stimme, Flüsterstimme, ist jenes leise, tonlose Sprechen, bei dem die Mundhöhle in ihren verschiedenen Stellungen zur Hervorbringung von Vokallauten und ganzen Worten verwendet wird, ohne dass die Stimmbänder den Sprachton erzeugen. Die Physiologie hat von dieser V. c. mancherlei Gebrauch gemacht. Donders, ein holländischer Gelehrter, hat mittelst des Geräusches, welches beim Flüstern der Luftstrom im Munde hervorbringt, nachgewiesen, dass die Mundhöhle bei verschiedenen Vokalen auf verschiedene Tonhöhen abgestimmt ist. Helmholtz »Tonempfindungen« Abschnitt: Klänge der Vokale.

Vox consequens, *conseguenza*, die Risposta, die mit dem Thema nachfolgende zweite Stimme, beim Canon und der Fuge, bei letzterer auch Gefährte *(Comes)* genannt.

Vox humana, Menschenstimme, 2,5 mtr., ist eine metallene Zungenstimme, deren Schallröhren aus einem cylindrischen Stück, an welches wieder unten ein kurzer Kegel angelöthet ist, bestehen. Jedoch wird noch heute der Körper von den Orgelbauern verschieden angefertigt. Als 1,25 mtr. heisst sie Jungfernstimme oder Jungfernregal. Die Stimme beginnt gewöhnlich erst vom kleinen *g* an. Es giebt keine Stimme, mit der so endlose Versuche seit dem 16. Jahrhundert gemacht sind, als gerade mit dieser Stimme. Ein Meister in der Anfertigung der *vox humana* war der berühmte Silbermann.

Vox quinta, *Quinta vox*, s. Vagans.

Vox retusa (*Obtusa*), 2,5 mtr., ist ein Flötenregister von Zinn, dessen Ton gedämpft klingt.

Vox vinolata, 2,5 mtr., ist ein Flötenwerk von Metall mit enger Mensur und schwacher Intonation. Die Domorgel zu Lund hat ein solches Register. Was der Ausdruck *vinolata* bedeuten soll, ist nicht klar. Vielleicht ist es von *vinolenta* abzuleiten. Die Bedeutung wäre dann die: der Hörer dieser Stimme wird durch den Ton derselben vor Freude trunken.

Vox virginea, ein Orgelregister, Geigen- oder Jungfernregal, ein sehr feines Rohrwerk im 4Fusston und nur in den oberen Octaven angewendet.

Voz, Laurent **de**, oder de Vos, wurde zu Antwerpen 1533 geboren und ist der Bruder des berühmten Malers Martin de Vos. Er war zuerst an der Kathedrale seiner Vaterstadt als Musiker thätig; später berief ihn der Erzbischof Louis von Berlaymont als Musikdirektor und Lehrer der Chorknaben nach Cambrai an die Kathedrale daselbst. Die Anhänglichkeit an diesen Prälaten verleitete ihn zu einer Unvorsichtigkeit, die er mit dem Leben bezahlen musste. Er componirte eine Motette, zu welcher er den Text nach Worten der Psalmen so zusammengestellt hatte, dass sie auf die Geschichte der politischen Unruhen jener Zeit Bezug nahmen: auf die Usurpation des Inchy, die Ungerechtigkeiten, die Revolte und den schändlichen Tod mehrerer Bürger, die Entfernung und das Unglück des Erzbischofs, die eitle Hoffnung auf die Hülfe des Herzogs von Alençon und die voraussichtlich kurze Dauer des Sieges der Bösen. Die Motette war für grossen Chor geschrieben und wurde an einem hohen Festtage nach der Vesper in Gegenwart des Usurpators gesungen. Dieser erkannte die Absicht des Componisten, liess den unglücklichen Kapellmeister ergreifen und ins Gefängniss werfen und darauf ohne Verhör hängen. Nach den ungedruckten Chroniken von Dondelet fand dieses Ereigniss Ende Januar 1580 statt. Voz wird als Componist von Gesängen und Motetten genannt (*Lacroix du Maine, Bibliotheque française*). Bekannt ist jedoch nur eine fünfstimmige Motette »*Cum inducerent*«, veröffentlicht von Pierre Phalèse in der Sammlung »*Concentuum sacrorum quae motecta vocant, quatuor quinque et sex vocibus plur. celeb. auctorum Anvers*« (1591, in 4° obl.). E. de Coussemaker veröffentlicht in seinem Buche: »*Notices sur les collections musicales de la bibliotheque de Cambrai*« (Paris, Teschner, 1843, in 8°, p. 158 et suiv.) aus den

betreffenden Chroniken das auf den Tod des von Voz bezügliche, die Grabschrift desselben und das Fragment einer Klage.

Vŕalmý, Karl, Componist, geboren am 2. Juni 1819 in Prag, studirte daselbst auf dem Polytechnikum und betrieb dabei fleissig Musikstudien. Im Jahre 1847 reiste er nach Madrid, wo er sich als Kaufmann niederliess. Hier schrieb er die dreiaktige Oper »*Con la horma de su papato*«, zu der er sich selbst das Libretto schrieb. Ferner componirte er die Oper »*Cleopatra*«, deren Ouverture zur Zeit der Pariser Weltausstellung im Jahre 1867 in den Champes Elisées mit Beifall aufgeführt wurde. Endlich schrieb er eine Friedenshymne mit französischem, deutschem und spanischem Text. V. beschäftigte sich daneben auch mit der Literatur und schrieb einen spanischen satyrischen Roman »*El sastre de la luna*« (Der Schneider im Monde) und gab in Madrid ein humoristisches Tageblatt »*La Polemica*« heraus. Im Jahre 1873 besuchte V. noch einmal sein Vaterland Böhmen.

Vredeman, Michel, Professor der Musik zu Arnheim in Holland im Anfange des 17. Jahrhunderts, gab eine Sammlung von Musikstücken, vierstimmig für zwei Violen und zwei Guitarren gesetzt, heraus. Der Titel lautet: »Der Violen-Cyther mit vyf Snaaren, en niewe Sorte melodieuse inventie, twe Naturen hebbende, vier Parthyen spelende, licht zu leeren, half Violens, half Cyther, zynen Naem met brengende, an alderley Musike te speelen, sonder een Note van de Musik te verstan, so weel vor die Violens, als vor die Cyther, ettelikhen Musik Stücken opgesett, unde in Tabulatur gebracht« (tot Arnheim, by Jan Janssen, 1612, in 4°).

Vredeman, Giacomo, Professor der Musik in Leuwarden in Holland, unterrichtete schon 1600 und lebte noch daselbst 1640. Unter seinem Namen erschienen folgende Werke im Druck: »*Musica miscella o mescolanza di madrigali, canzoni e villanelle a 4 et 5 voci*«, mit einem Text im Friesischen Dialekt (Leuwarden, 1603, in 4°). »*Isagoge Musicae; dat is corte, perfecte ende grondighe Instructie vandt principale Musijke soo die in allen Collegien der selver Const ghebrugkt werden, ende in de vertreffelijcke groote Schoole der Stadt Leuwarden*« (Leuwarden, Abraham Van den Rode, 1618, in 4°, 64 S.). Eine zweite Auflage erschien ebenda 1643.

Vroye, Théodore Josephe **de,** Titular-Stiftsherr der Kathedrale zu Liège und General-Direktor der Kirchenmusik der Diöcese, ist am 19. August 1804 zu Villiers la Ville in Brabant in Belgien geboren, wurde im College zu Nivelles gebildet und erhielt dort auch den Musikunterricht von einem trefflichen Lehrer Lebrun. Aus dem Seminar zu Malines, in welches er 1823 eintrat, kam er ins Seminar nach Löwen, wo er 1828 als Priester ordinirt wurde und 1833 zum Stiftsherrn und Vorsänger an der Kathedrale in Liège ernannt wurde. Ferner fungirte er als Synodial-Examinator und Präsident mehrerer gelehrter Gesellschaften. De Vroye machte zum Hauptgegenstande seiner Studien und Betrachtungen den Kirchen- und speciell den Gregorianischen Gesang. Er stellte ein System speciell zu einer Verbesserung dieses Gesanges auf, das jedoch nur in seiner Diöcese eingeführt wurde. Eingehend beschäftigte sich de Vroye mit Nachforschungen über die Urgestalt der Melodien des romanischen Gesanges und gelangte zu bedeutenden Resultaten. Nächstdem veröffentlichte de Vroye eine bedeutende Anzahl von kritischen Schriften, die durch gelehrten Inhalt und schöne Form bemerkenswerth sind. Eben so eifrig war er bemüht, in seiner Diöcese die Ausführung des Kirchengesanges zu verbessern. Die unter seiner Leitung stehende Singeschule der Kathedrale von Liège lieferte ihm genügende Stimmen zur Ausführung der besten Werke in seiner Kirche. Der Chor bestand aus hundert Stimmen, von denen bei feierlichen Aufführungen fünfzig thätig waren. Folgende Schriften von de Vroye sind im Druck erschienen: »*Le Vesperal*«, erste Aufl. (Liège, Kersten, 1829). »*Le Gradual*« (Liège, 1831, zehn Aufl.). »*Traité du plain-chant à l'usage des séminaires*« (Liège, Kersten, 1839). »*Manuale Cantorum*« (ibid. 1849, vier Aufl.). »*Rituale romanum*« (ibid. 1862).

Vuert, Giaches **de**, s. Wert.

Vuiglart (auch Vuillaert), s. Willaert.

Vuillaume, Jean Baptiste, französischer Geigenbauer, das berühmteste und verdienstvollste Mitglied einer zahlreichen Instrumentenmacherfamilie, ist am 7. October 1798 in dem durch seine Fabrikation musikalischer Instrumente bekannten Städtchen Mioncourt im Departement der Vogesen geboren. Ob der, dort um die Mitte des 18. Jahrhunderts als Geigenbauer thätig gewesene Jean V. dieser Familie angehörte, hat nicht ermittelt werden können; eine von ihm erhaltene Violine geringer Art mit der Inschrift »*Fait par moy, Jean Vuillaume, à Mirecourt*, 1738« zeigt mindestens keinerlei Zusammenhang mit den späteren Leistungen der V. Einen höheren Rang darf Claude V., der Vater des obigen (geboren zu Mirecourt 1772), beanspruchen, wiewohl auch er sich vorwiegend mit der Fabrikation billiger Instrumente beschäftigte; sein Hauptverdienst besteht in der Erziehung seiner vier Söhne, die alle mit grösserem oder geringerem Glücke dem Vater in seinem Berufe folgten. Die von ihnen während ihrer Lehrzeit verfertigten Instrumente, welche, einem Einfall des Vaters gemäss, sämmtlich die Inschrift »*Au roi David, Paris*« auf dem Boden eingebrannt tragen, sind genügende Beweise für den Ernst und den Eifer, mit welchem schon Claude V. seinem Berufe oblag; einen unerwartet reichen Lohn aber fanden seine Bestrebungen durch die ruhmvolle Laufbahn seines ältesten Sohnes Jean Baptiste. Dieser hatte kaum sein neunzehntes Jahr erreicht, als er von dem pariser Instrumentenmacher Francis Chanot, der gerade damals ein Patent auf eine von ihm erfundene Construction der Geige erhalten hatte, zum Gehülfen engagirt wurde. Nachdem er zwei Jahre bei diesem Meister gearbeitet, trat er 1821 in das Geschäft des Orgelbauers Lété ein, welcher neben seinem Specialberuf noch den Handel mit anderen musikalischen Instrumenten betrieb. Im Jahre 1825 associirte er sich mit demselben und errichtete ein Magazin in der Strasse *Croix-des-Petits-Champs*, welches, da er es bis 1860 nicht verliess, der eigentliche Schauplatz seiner Thätigkeit wurde.

Hier war es auch, wo er seine ersten Erfolge errang, nachdem er sich 1828 von Lété getrennt hatte und nun allein auf sich angewiesen war. Um diese Zeit verfertigte er Streichinstrumente nach seiner Weise, musste jedoch bald einsehen, dass bei der Liebhaberei des Publicums für die Erzeugnisse der älteren italienischen Meister diese Beschäftigung keine lohnende sei. Der Anblick einer Bass-Viole des Welsch-tiroler Geigenbauers Duiffoprugcar (s. d.) brachte ihn zuerst auf den Gedanken, einen andern Weg einzuschlagen und durch Copiren alter Instrumente die Aufmerksamkeit der Liebhaber zu erregen. Schon seine ersten Versuche, die naiven Formen jenes Altmeisters, Geigen mit Menschenköpfen statt der Schnecke, mit Bildwerken aller Art von eingelegtem Holz auf Boden und Zargen u. s. w. zu reproduciren, gelangen vortrefflich und eröffneten ihm eine Quelle einträglichen Erwerbes. Indessen begnügte er sich keineswegs mit diesen Erfolgen. War er schon darauf hingewiesen, sich auf die Nachahmung seiner Vorgänger zu beschränken, so mussten dies jedenfalls die hervorragendsten sein: Amati, Guarneri, Stradivari, namentlich letztere wurden die Vorbilder, denen er nun mit unermüdlichem Eifer nachzustreben begann. Mit einem genialen Scharfblick begabt, unternahm er es, die Arbeiten dieser Meister, wie sie ihm tagtäglich unter die Hände kamen, gründlich zu prüfen und den geheimnissvollen Eigenschaften auf die Spur zu kommen, denen sie ihren hohen Werth verdanken. Alles, bis auf die scheinbar unwichtigsten Details, wurde dem Studium und der Analyse unterworfen, die Qualität des Holzes, die Dicke der Wände, die Höhe der Wölbungen, die akustischen Bedingungen, der Lack u. s. w. Wesentlich gefördert wurde er bei diesen Bestrebungen durch die gleichzeitigen Arbeiten des Physikers Savart, der andrerseits die Resultate seiner theoretischen Bestrebungen den Erfahrungen und Experimenten des Praktikers zu nicht geringem Theil zu verdanken hat. Unter so ausnahmsweise günstigen Umständen brachte es V. bald dahin, dass die von ihm nach dem Modell des

Stradivari verfertigten Geigen hinsichts der Bauart wie des Klanges den Originalen zum Verwechseln nahe kamen, und bei dem verhältnissmässig niedrigen Preise derselben — 300 Franken für eine Violine, 500 Franken für ein Violoncell, Preise, die er ungeachtet seines immer grösseren Erfolges niemals erhöht hat — war der Absatz ein so beträchtlicher, dass der Künstler — denn dies Prädikat kann V. mit bestem Rechte beanspruchen — in kurzer Zeit aller materiellen Sorgen enthoben war und den Grund zu dem bedeutenden Vermögen legte, dessen er sich im Alter erfreuen konnte.

Weit entfernt, sich an den erfreulichen Ergebnissen seiner Jünglingsarbeit zu genügen, fuhr V. fort, bald der einen, bald der andern Seite seiner Kunst specielle Aufmerksamkeit zu widmen. Seine Untersuchungen über die zum Geigenbau geeignetsten Holzarten führten ihn auf weite Reisen, in die Schweiz, nach Tirol, nach Illyrien, von wo er reiche Vorräthe von Tannen- und Ahorn-Holzblöcken (mit der Rinde getrocknet) nach Hause brachte; auch alte Möbeln und Theile eines Parquet-Fussbodens, wenn sie ihm für seine Zwecke dienlich schienen. Die Wiederherstellung des Lackes, dessen sich die italienischen Meister des vorigen Jahrhunderts bedienten, eines der schwierigsten Probleme der modernen Geigenbaukunst, ist ihm besser gelungen als irgend einem seiner Collegen. Namentlich zeigt sich bei seinen nach 1859 verfertigten Instrumenten der Lack des Stradivarius annähernd erreicht, in welchem Jahre er durch die zu Paris erschienene Schrift »*Découverte des anciens vernis italiens, employés pour les instruments à cordes et à archet*« von Eugène Mailand, wie er selbst dankbar anerkannte, zu neuen Forschungen auf diesem Gebiete angeregt worden war. In seinen Bemühungen um Verbesserung des Violinbogens endlich beschränkte sich V. nicht auf die von Tourte (s. d.) gemachten Fortschritte. Von seinen in dieser Branche gemachten Erfindungen sind die wichtigsten: die des Metallbogens, veranlasst durch die Schwierigkeit der Beschaffung guten Fernambuc-Holzes. Die von V. aus Stahl verfertigten Stangen erwiesen sich als ein so vortrefflicher Ersatz, dass die bedeutendsten Geiger, wie de Bériot, Artôt und andre sich mit Vorliebe der Stahlbögen bedienten und dass, vom Jahre ihrer Erfindung (1834) an, jährlich gegen fünfhundert Stück aus der Werkstatt des Erfinders hervorgingen. Ferner die des unbeweglichen Frosches, durch welche der Uebelstand beseitigt wurde, die Lage der Haare beim Anspannen des Bogens in Unordnung zu bringen, indem nach Vuillaume's Erfindung das Anspannen durch einen mit der Schraube in Verbindung stehenden, im Innern des Frosches befindlichen Mechanismus bewirkt wird. Die öffentliche Anerkennung so vieler wichtiger Arbeiten liess nicht lange auf sich warten. Schon in den Jahren 1827 und 1834 waren Vuillaume's Instrumente bei den Pariser Industrie-Ausstellungen mit der silbernen Medaille prämiirt worden, in den Jahren 1839 und 1844 mit der goldenen. Als England im Jahre 1851 das Zeitalter der Weltausstellungen eröffnete, erhielt V. als der einzige die grosse Council-Medaille und gleichzeitig ernannte ihn die französische Regierung zum Ritter der Ehrenlegion. Endlich wurde ihm in der Pariser Weltausstellung von 1855 die einzige grosse Ehren-Medaille zugesprochen und er damit »*hors concours*« erklärt. Von Vuillaume's übrigen Erfindungen seien noch erwähnt: der Octobass (1851), der sich durch tiefere Stimmung und eigenthümlichen Mechanismus vom Contrabass unterscheidet (ein Exemplar dieses Instruments befindet sich als Geschenk des Erfinders im Museum des Pariser Conservatoriums der Musik); der Contralto (1855), eine Bratsche mit höheren Zargen und demzufolge grösserer Fülle des Tones als die gewöhnliche (ebenfalls vom Erfinder dem genannten Museum geschenkt); das Pedal »*sourdine*«, eine Vorrichtung, durch welche ohne den Gebrauch der Hände der Klang der Streichinstrumente gedämpft werden kann; endlich eine Maschine, vermittelst welcher die Bereitung der Darmsaiten derart regulirt wird, dass dieselben eine grössere Garantie der Reinheit bieten als bisher der Fall gewesen. Sein lebhaftes Interesse auch für diesen Zweig seines Geschäftes führte den Meister noch im

Alter von sechsundsiebzig Jahren, kaum zwei Jahre vor seinem Tode, nach Neapel, wo er in Gemeinschaft mit dem, durch seine Saitenfabrikation berühmten Hause Rufini die nöthigen Einrichtungen zur Ausnutzung seiner Erfindung traf.

Bemerkenswerth ist, dass sich in V. der emsige Arbeiter und Forscher mit dem klugen und unternehmenden Geschäftsmanne in glücklichster Mischung vereinigten, und dass er auch in letzterer Eigenschaft die ihm durch strenge Rechtlichkeit und Gewissenhaftigkeit gezogenen Grenzen der Speculation genau zu beobachten verstanden hat, so dass man das grosse Vermögen, welches er sich namentlich durch den Handel mit alten Instrumenten erwarb, als ein wohlerworbenes bezeichnen kann. Von dem Glück, welches ihn bei seinen kaufmännischen Unternehmungen begünstigte, hier nur ein Beispiel. Ein italienischer Instrumentenhändler Namens Tarisio, der seit 1827 jährlich in Paris erschienen war und die dortigen Liebhaber durch den hohen Werth seiner Waare stets überrascht hatte, starb gegen Ende des Jahres 1854; kaum war die Nachricht von seinem Tode zu Vuillaume's Kenntniss gelangt, als sich derselbe ungeachtet der rauhen Jahreszeit zur Reise über die Alpen anschickte; in Novara angelangt, findet er dort die Erben in der armseligen Behausung des Verstorbenen versammelt und wird von ihnen nach Mailand gewiesen, wo er die Hinterlassenschaft Tarisio's finden werde. So verhielt es sich in der That; bevor aber V. Novara verliess, durchsuchte er noch einmal gründlich das Sterbehaus und fand hier sechs, in einem Winkel stehen gebliebene Kasten, in welchen ein prachtvoller Stradivarius, ein nicht minder schöner Joseph Guarnerius, ein Bergonzi und zwei Guadagnini, alle drei völlig gesund, endlich der berühmte neue Stradivarius, von dessen Existenz die Liebhaber aller Länder wussten, ohne ihn je gesehen zu haben, da er sechzig Jahre hindurch von seinem Besitzer, dem Grafen Cozio de Salabue, eifersüchtig bewacht war, und auch Tarisio, der ihn 1824 von jenem gekauft, sich nicht hatte von ihm trennen können.*) Mit diesen Schätzen beladen wandte sich V. nach Mailand, wo eine noch reichere Ernte seiner wartete, mindestens hinsichts der Quantität, denn hier fand er nicht weniger als 244 Violinen, Bratschen und Violoncelle der berühmtesten Meister, fast alle in vortrefflichem Zustande. Mit dieser kostbaren Sammlung kehrte V., nachdem er sie für die Baarsumme von 80,000 Franken an sich gebracht, nach Paris zurück, von wo aus sie sich binnen kurzer Zeit nach allen Seiten hin zerstreuten, jener neue Stradivarius ausgenommen, den auch V. bis zu seinem Tode als Cabinetstück bewahrte und der dann in den Besitz seines Schwiegersohnes, des berühmten Geigers Alard überging; immerhin hatte V. ein glänzendes Geschäft gemacht und, wenn der Werth jener Instrumente auf mindestens tausend Franken das Stück veranschlagt werden darf, sein Anlagekapital mehr als verdreifacht.

In den Jahren, wo Andre der Ruhe bedürftig sind, hatte V. noch nichts von seiner Geistesfrische und Arbeitskraft eingebüsst. Als er im Jahre 1860 sein langjährig bewohntes Geschäftslokal verliess und nach einer, inmitten grossartiger Parkanlagen belegenen Villa in der Vorstadt Ternes übersiedelte, richtete er sich auch dort eine Werkstatt ein, in welcher er, von wenigen auserwählten Gehülfen unterstützt, vom frühen Morgen an thätig war. Daneben führte er seine ausgedehnte Correspondenz mit solcher Gewissenhaftigkeit, dass er nie einen Brief unbeantwortet liess, und hielt sich zwei Tage in der Woche zur Verfügung der zahlreichen, seines Rathes bedürftigen Künstler und Instrumentensammler von Paris wie von auswärts — bis am 19. März 1875 ein Schlaganfall seinem arbeitsvollen aber auch vom reichsten Erfolge gekrönten Leben ein Ende machte. — Von seinen Brüdern arbeitete der älteste:

Vuillaume, Nicolas, geboren 1800, zehn Jahre lang in Paris unter seiner

*) Diesem Umstande verdankt das merkwürdige Instrument den Beinamen des „Messias" als etwas stets vergebens Erwartetes, unter welchem Namen es auch 1872 in der Ausstellung alter Musik-Instrumente im Kensington-Museum zu London figurirte. Vergl.: Vidal, *„Les instruments à archet"* I. S. 124.

Leitung, etablirte sich aber 1842 in Mioncourt, wo er sich mit Anfertigung von Geigen geringer Art beschäftigte; eine Gattung derselben, die er »*Violon stentor*« nannte, trug ihm bei der Pariser Weltausstellung des Jahres 1855 eine Bronze-Medaille ein; er starb im Anfang der siebziger Jahre. Vuillaume's zweit-ältester Bruder:

Vuillaume, Nicolas François, geboren 1802, folgte ihm ebenfalls nach Paris und arbeitete bei ihm bis zum Jahre 1828, wo er ein eigenes Geschäft in Brüssel errichtete. Dort wirkt er noch gegenwärtig als würdiger Schüler seines berühmten Bruders; bei den Weltausstellungen von London, Paris und Dublin wurden seine Leistungen durch Medaillen erster Classe belohnt, und bei Gelegenheit der Wiener Ausstellung von 1873, wo ihm die gleiche Auszeichnung zu theil geworden, ernannte ihn die Belgische Regierung zum Ritter des Leopold-Ordens. Ein dritter Bruder:

Vuillaume, Claude François, widmete sich, obwohl auch er bei seinem Vater den Geigenbau gelernt hatte, in der Folge dem Orgelbau; sein Sohn dagegen:

Vuillaume, Sébastian, blieb den Traditionen der Familie treu und ist gegenwärtig einer der geachtetsten Streichinstrument-Fabrikanten von Paris. Seine Arbeiten wurden sowohl auf der Pariser Weltausstellung (1867) wie auf der Industrie-Ausstellung in Havre (1868) prämiirt; namentlich sind seine Violinbögen gesucht, die er nach dem System seines Oheims verfertigt und mit Hülfe der Stangen-Schneidemaschine, welche dieser noch wenige Monate vor seinem Tode erfunden und ihm hinterlassen hat.

Vulcanius, Bonaventura, zuletzt Professor der griechischen Sprache an der Universität Leyden, war zu Brügge in Flandern am 30. Juni 1538 geboren und hiess eigentlich mit seinem Geschlechtsnamen Smet oder Schmidt. Er starb in Leyden am 9. October 1614. Von seinen herausgegebenen Schriften gehören hierher: 1) »*Isidori Hispalensis Episcopi Originum libri XX ex antiquitate erecti et variis lectionibus atque scholiis illustrati a etc.*« 2) »*Martiani Capellae libri novem quorum primus et 2dus de nuptiis philologiae et Mercurii.*« 3) »*De arte gramatica*«. 4) »*De dialectica*«. 5) »*De rhetorica*«. 6) »*De geometria*«. 7) »*De arithmetica*«. 8) »*De astronomia*«. 9) »*De Musica. Cum annotationibus*«. Bonav. Vulcan. Basilicae, 1577, in Fol.

Vulgaris (lat.), die Blockflöte, auch Blechflöte in der Orgel, auch *Flûte douce* genannt.

Vulpian, Alphonse, Advokat und dramatischer Schriftsteller, starb zu Paris im Alter von 34 Jahren am 14. October 1829. Zu seinen Arbeiten gehört: »*Code des théâtres, ou Manuel à l'usage des directeurs, entrepreneurs et actionnaires des spectacles des auteurs et artistes dramatiques etc.*« (Paris, Warée aîné 1829 in 8°).

Vulpius, Melchior, Kirchencomponist, war zu Wasungen im Henneberg'schen gegen 1560 geboren. Im Jahre 1600 wurde er Cantor in Weimar, welche Stellung er bis zu seinem Tode 1616 inne hatte. Die von ihm herausgegebenen Compositionen sind folgende: »*Cantionum sacrarum cum* 6, 7, 8 *vocibus etc.*« (Jena, 1602, in 4°). »*Cantiones sacrae* 5, 6 *et* 8 *vocum*«, Theil I (Jena, 1603, in 4°). »*Idem*«, Theil II (ibid. 1604, in 4°). Beide Theile vereinigt erschienen 1611 in Jena. »Kirchengesänge und geistliche Lieder D. Lutheri und anderer mit vier und fünff Stimmen« (Leipzig, 1604, in 4°). Die zweite viel vermehrte und verbesserte Ausgabe erschien 1609 in Jena unter dem Titel: »Ein schön geistlich Gesangbuch, darinnen Kirchengesänge und geistliche Lieder D. Martini Lutheri und anderer frommen Christen, so in den christlichen Gemeinden zu singen gebräuchlich begriffen. Mit vier, ettliche mit fünf Stimmen, nicht allein auff eine, sondern dess mehrentheils auf zwei- oder dreyerlei Art, mit besonderem Fleiss *contrapuncts* Weise gesetzt, im Discant den Choral richtig behalten und zum andernmal vermehrt u. s. w.« »*Canticum beatissimae Virginis Mariae* 4, 5, 6 *et pluribus voc.*« (Jena, 1605, in 4°). »Lateinische Hochzeit-Stücke« (1608, in Fol.). »*Opusculum novum selectissimarum*

cantionum sacrarum 4, 5, 6, 8 *voc.*« (Erfurt, 1610, in 4°). »Erster Theil der sonntäglichen Evangelischen Sprüche von vier Stimmen« (Erfurt, 1619, mit einer Vorrede, datirt von 1612). Der zweite Theil erschien 1620 mit einer Zuschrift vom Jahre 1614, und der dritte 1621 ebenda nach dem Tode des Autors. V. componirte auch eine Passion nach den vier Evangelisten ohne Instrumentalbegleitung. Ein Tenorist als Evangelist singt die Geschichte in Form einer Litanei ab, wobei die verschiedenen darin vorkommenden Personen, als: Jesus, Petrus, Kaiphas, Pilati Weib u. s. w. ihre Reden absingen; dazwischen sind erbauliche Betrachtungen in vierstimmigen Arien auch Choräle eingestreut. Der Text davon war noch in dem Sondershäusischen alten Gesangbuche mit eingerückt, da sie fast jährlich am Charfreitage in den Stadtkirchen aufgeführt wurde. V. ist der Componist der Choralmelodien: »Jesu Leiden, Pein und Tod« und »Weltlich Ehr und zeitlich Gut«. Ferner ist er der Herausgeber der deutschen Uebersetzung des »*Compendiolum musicae*« von Henrici Fabri durch Johann Gotthard. Der Ausgabe fügte er eine kleine Abhandlung über die Tonarten bei, welche den Titel führt: »*Musicae compendium latino-germanicum M. Henrici Fabri: pro tyronibus hujus artis ad majorem discentium commoditatem aliquantulum variatum ac dispositum, cum facili brevique de modis tractatu. Septimae huic editioni correctiori accessit doctrina:* 1) *de intervallis;* 2) *de terminis italicis apud musicos recentiores usitatissimis, ex Syntagmate Musico Michaelis Praetorii excerptis. Jena*, 1610« (Leipzig, 1614, in 8°; Halle, 1620, in 8°; Leipzig, 1624, in 8°; Jena, 1636, in 8°; Erfurt, 1665, in 8°).

Vuonnegger, Johannes Litavicus, lebte in Freiburg im Breisgau, als er einen Abriss des *Dodecachordon* von Glarean herausgab. Der Titel des Werkchens heisst: »*Musicae Epitome ex Glareani Dodecachordo, una cum quinque vocum Melodiis super ejusdem Glareani Panegyrico de Helveticarum XIII urbium laudibus, per Manfredum Barbarinum coregiensem*« (Basel, 1559, in 8° min.). Das Werk besteht aus zwei Theilen, wovon der erste in 103 Seiten den Gregorianischen Gesang und der zweite die Mensuralmusik (»*Mensuralis musices ex Glareani Dodecachordo compendium*«) auf 47 Seiten behandelt. Die Zuschrift, in welcher gesagt ist, dass Vuonnegger der Verfasser der Arbeit ist, ist vom Februar 1559 in Freiburg im Breisgau datirt. In der Bibliothek zu Strassburg befindet sich ein Exemplar desselben, nur durch das Datum unterschieden, welches in der Zuschrift lautet: »*Anno D.* 1556« und das Jahr des Druckes: »*Basileae, per Henricum Petri, mense martio anno* 1557«. Brossard in seinen handschriftlichen Notizen, welche in der Pariser Bibliothek niedergelegt sind, giebt daselbst an, dass im Jahre 1557 auch eine deutsche Uebersetzung dieses Werkchens erschienen sei. Diese ist jedoch den Bibliographen noch nicht bekannt geworden.

Vuotar il sacco = »den Sack leeren«, ein in Italien üblicher Ausdruck für »sich ausschreiben« in Bezug auf Operncomponisten.

Vyre, Johann, Organist und Orgelbauer zu Brügge im vierzehnten Jahrhundert. In den betreffenden Registern der Königl. Belgischen Rechnungskammer ist er als »*Maistre des orgues*« aufgeführt. Er erhielt im Jahre 1387 eine Bezahlung »*pour porter unes orgues par forche de gens, tant par l'eauwe, comme par terre de Bruges à Arras*« auf Befehl Philipp des Kühnen von Burgund.

W.

Wach, Carl Gottfried. geboren zu Löbau in der Ober-Lausitz am 16. Septbr. 1756, war einer der bedeutendsten Contrabassisten Deutschlands und nebenbei auch guter Violoncellist. Er studirte 1777 zu Leipzig Jura, widmete sich aber nach vollendetem akademischem Cursus ganz der Musik und war in Leipzig als eins der würdigsten Mitglieder des dortigen Orchesters hochgeachtet. 1804 unternahm er eine Kunstreise nach Holland und liess sich auch mit vielem Beifall 1805 in Berlin hören. Als er von dieser Reise nach Leipzig zurückkehrte, erhielt er von dem Rathe der Stadt, in Rücksicht seiner thätigen Mitwirkung bei den Kirchenmusiken, die Zusicherung eines lebenslänglichen Gehaltes nebst freier Wohnung. Er starb in Leipzig am 28. Jan. 1833. Wach hat gegen dreissig Opern für Quintett und Sextett arrangirt, die in dieser Weise mit und ohne Gesang in Privatcirkeln ausgeführt wurden.

Wachsmann, Johann Jacob, geboren 1791, wirkte als Direktor des Domchors, des Seminars und des Singvereins in Magdeburg. Er machte sich durch die Veranstaltung von Musikfesten und durch die Herausgabe der folgenden Lehrbücher vortheilhaft bekannt: »Choralmelodien zum Magdeburgischen Gesangbuch« (Magdeburg, Heinrichshofen, 1821—1822, in 4°). »Praktische Singschule oder Anweisung für Lehrer und Schüler, welche sich selbst im Gesang unterrichten wollen« (Magdeburg, Heinrichshofen, in 4°, drei Auflagen). »Gesangfibel für elementare Klassen« (Magdeburg, Heinrichshofen, 1822, gross in 8°). »Gesangfibel in Ziffern« (ibid. 1827, in 8°). »Altargesänge« (ibid. 1828, in 8°). »Elementarschule für Pianoforte« (ibid. 1828; die zwölfte Auflage erschien 1841). »Vier Lieder für eine Stimme mit Clavierbegleitung« (ibid. 1836). »Vierstimmige Schulgesänge« (ibid. 1840).

Wachtel, Theodor, ist 1824 zu Hamburg geboren, wo sein Vater anfangs Kutscher, später aber durch Sparsamkeit in den Besitz eines bedeutenden Droschkengeschäfts gelangt war. Andauernde Kränklichkeit des Knaben veranlasste die Eltern ihn erst in die Schule zu schicken, als dieser bereits das Alter von zehn Jahren erreicht hatte. Nach vollendetem vierzehnten Jahre verliess er die Schule, um in ein grösseres Kaufmannsgeschäft einzutreten. Allein die eigene Neigung, wie der Rath seines Arztes veranlassten ihn, in das Geschäft seines Vaters einzutreten und bald hatte er sich zum König der Hamburger Kutscher emporgeschwungen. Als solcher bediente er namentlich die Koryphäen des Theaters. Erst die Gesanglehrerin Fräulein Grandjean in Hamburg erkannte die aussergewöhnliche Stimmbegabung des jungen Rosselenker und übernahm seine Ausbildung. Nach dem Tode seines Vaters entschloss er sich dann auch die Bühnenlaufbahn einzuschlagen. Er fand zunächst am Schweriner und dann am Dresdener Hoftheater Engagement. Allein da er hier zu wenig Beschäftigung fand, so liess er sich in Würzburg engagiren, wo er während zweier Jahre sich ein bedeutendes Repertoir schuf, um dann in Darmstadt, Hannover und Kassel schon aussergewöhnliche Erfolge zu erzielen. Sein selten schönes Material, das jeden Einflüssen der Zeit zu trotzen scheint, mehr als seine Weise des Gesangs, haben ihm seitdem einen Weltruf erworben. Die Stimme reicht mit voller Brust zum zweigestrichenen *c* und mit der *mixte voix* bis zum e^2. Seine bedeutendsten Partien sind: Arnold (»Tell«), Edgard (»Lucia«), Raoul (»Hugenotten«), Prophet, Eleazar (»Jüdin«), Almaviva (»Barbier«), Nemorino (Liebestrank), Stradella und Postillion von Lonjumeau; in dieser letzteren Partie hat Wachtel mit seinem Peitschenknallen fast grösseren Erfolg errungen, als durch die siegende Gewalt seiner Stimme.

Wackenroder, Wilhelm Heinrich, geboren zu Berlin 1772, war Kammergerichts-Referendar als er in Hamburg am 13. Febr. 1798 starb. Er widmete sich, wahrscheinlich durch Tiek, dessen Bekanntschaft er auf der Universität

gemacht hatte, angeregt, dem Studium der Kunst und ihrer Geheimnisse, hauptsächlich der Kirchenmusik. So entstanden mehrere Aufsätze: »Die Wunder der Tonkunst«, »Von den verschiedenen Arten der Kirchenmusik«, »Das eigenthümliche innere Wesen der Tonkunst« und »Die Seelenlehre der heutigen Instrumentalmusik«. Diese Aufsätze nebst anderen wurden nach seinem Tode gesammelt und von Ludwig Tiek als der zweite Abschnitt des folgenden Werkes herausgegeben: »Phantasien über die Kunst, für Freunde der Kunst herausgegeben von Ludwig Tiek« (Hamburg, Perthes, 1799).

Wackenthaler, Joseph, Organist und Kapellmeister an der Kathedrale zu Strassburg, ist zu Schlestadt, wo sein Vater Organist war, am 20. Novbr. 1795 geboren. Nachdem er schon als Clavierspieler und Componist einige Erfolge aufzuweisen hatte, berief man ihn 1819 nach Strassburg als Nachfolger Spindler's, eines seiner Lehrer in der Composition. In seiner Stellung machte er sich als trefflicher Organist bemerkbar, und componirte für die Orgel eine grosse Anzahl von Orgelstücken im strengen Stil, welche im Elsass stark verbreitet sind. Auch schrieb er mehrere grosse Messen mit Orchester, die er aufführte. Es sind ferner zwei Abhandlungen von ihm über den Gregorianischen Kirchengesang und über die Begleitung beim Gesange erschienen. Namentlich hat er sich um die neuen verbesserten Ausgaben des *Vesperal* und *Gradual* seiner Diöcese verdient gemacht.

Wächter, Johann Michael, ausgezeichneter Basssänger, wurde am 2. März 1794 zu Nappersdorf in Unter-Oesterreich als Sohn bemittelter Landleute geboren. Er verwaiste aber früh und verlor auch den grössten Theil seines Vermögens durch Unglücksfälle, so dass, als er 1816 nach Wien ging, um die Rechte zu studiren, er sich durch Unterrichtgeben und Chorsingen in Kirche und Oper die nöthigen Geldmittel hierzu erwerben musste. Seine schöne markige Bassstimme zog die Aufmerksamkeit von Künstlern, wie Weigl, Duport, Vogl, auf sich, die ihm den Rath gaben sich der Bühne zu widmen. Diesem folgend nahm er 1819 ein Engagement beim ständigen Theater in Graz an. 1822 ging er nach Pest, wo er selbst neben Babnigg den grössten Beifall fand, so dass er nach Wien zu Gastrollen eingeladen wurde, die zu einem Engagement führten. Im Jahre 1825 jedoch, als die Direktion des Königstädter Theaters zu Berlin ein ausgezeichnetes Opernpersonal, dessen Glanzstern die Sonntag war, zusammen rief, wurde auch Wächter daselbst engagirt und debutirte am 3. Aug. desselben Jahres als Mustapha in »Die Italienerin in Algier«. Nach einigen Jahren schied er von dieser Bühne und wurde in Dresden als königlicher Hof-Opern- und Kirchensänger angestellt. Er bewährte sich auch hier als höchst vortrefflicher Sänger, obwohl sich in späteren Jahren ein starkes Tremoliren seiner Stimme einstellte. Nach 25jähriger Dienstzeit ward ihm das Diplom als Kammersänger überreicht. Wächter starb am 26. Mai 1853 in Dresden. Seine Hauptpartien der Oper waren: Lysiart, Figaro, Don Juan, Templer, Simeon, Scherasmin u. a., auch war Wächter ein ausgezeichneter Oratoriensänger. Seine Frau:

Wächter, Therese, geborene Wittmann, in Wien am 31. August 1802 geboren, war ebenfalls bedeutende Sängerin und mit ihrem Gatten gleichzeitig in Wien, Berlin und Dresden engagirt.

Waelraut, Hubert, niederländischer Componist des 16. Jahrhunderts, ist 1517 zu Antwerpen geboren; schon in jungen Jahren begab er sich behufs seiner musikalischen Ausbildung nach Italien und fand zu Venedig in seinem berühmten Landsmanne Adrian Willaert den geeigneten Mann zur Förderung seiner künstlerischen Bestrebungen, in der Folge auch Gelegenheit mit eigenen Compositionen an die Oeffentlichkeit zu treten. Wahrscheinlich ist er 1547 wieder nach Belgien zurückgekehrt, denn laut einer Ueberlieferung soll er um diese Zeit in Antwerpen eine Musikschule und (in Gemeinschaft mit Jean Laet) ein Musikalien-Verlagsgeschäft gegründet haben. Unter den verschiedenen Sammlungen mehrstimmiger Vocalcompositionen, welche diese Männer

veröffentlichten, und zu denen auch Waelrant als Tonsetzer zahlreiche Beiträge geliefert hat, sind zu bemerken: »*Le premier livre de chansons françoises et italiennes à cinque voix, nouvellement composées etc.*« (En Anvers, par Hubert Waelrant et Jean Laet, 1558). Ferner: »*Jardin musical, contenant plusieurs belles fleurs de chansons choysies d'entre les oeuvres de plusieurs auteurs excellens en l'art de musique, propices tant à la voix comme aux instrumens*« (ebenda, ohne Datum). Von selbständigen Werken veröffentlichte Waelrant: 1) »*Cantiones Neapolitanae 3 et 4 voc.*« (Venedig, 1565). 2) *Symphonia Angelica* 4, 5, 6, 7 *et* 8 *voc.*« (Venedig und Antwerpen, 1594). 3) »*Madrigali e canzoni francesi à 5 voci*« (Anvers, 1558). Auch noch an andern als den obengenannten Sammlungen hat sich W. als Mitarbeiter betheiligt, so an der 1585 zu Antwerpen erschienenen »*Symphonia angelica da diversi Musici*« für vier bis sechs Stimmen und an der Montan-Neuber'schen Collection, die eine fünfstimmige Composition des 51. Psalmes »*Domine exaudi*« von ihm enthält.

Zeigt sich W. in diesen Arbeiten als begabter und geschickter Tonsetzer, so verdient er nicht minder Beachtung durch seine musik-reformatorischen Bestrebungen, indem er als einer der ersten den Versuch machte, an Stelle des Guidonischen, auf das Hexachord basirte System (s. Guido von Arezzo) das der Octave zu setzen. Die von ihm zur Bezeichnung der Töne der diatonischen Scala vorgeschlagenen sogenannten *Voces belgicae*: *bo ce di ga lo ma ni* scheinen nun zwar über den Bereich seiner Schule hinaus keine nennenswerthe Verbreitung gefunden zu haben, doch war damit dem allgemeinen Bedürfniss nach Einführung des Octavensystems Ausdruck gegeben. Bald nach Waelrant's Tode — er starb zu Antwerpen am 19. Novbr. 1595 — setzte einer seiner Gesinnungsgenossen, Erich van der Putten, mit seinem 1599 in Mailand gedruckten Buche: »*Pallas modulata, seu septem discrimina vocum*« die von W. begonnene Agitation fort, indem er zwar die Guidonischen Silben *ut re mi fa sol la* beibehalten, sie aber durch eine siebente Silbe, *bi* — dem Vers des von Guido empfohlenen Hymnus »*Solve polluti labii reatum*« entnommen — vermehrt wissen. Damit war, wie Ambros (»Gesch. der Musik«, III. S. 328) bemerkt, der Mauerbrecher an die alte Solmisation angesetzt, die kommende neue Zeit, für welche des ehrwürdigen Guido System in keiner Weise brauchbar gewesen wäre, kündigte sich auch hier an. Der Cantor an der Leipziger Thomaskirche, Sethus Calvisius, griff den Gedanken in seiner 1611 gedruckten »*Exercitatio musicae tertia*« auf, und verfocht ihn mit Scharfsinn und Gelehrsamkeit. Er wollte den siebenten Ton, durch welchen »der Hemmschuh der alten Solmisation (*remora et impendimentum maximum musicam discentibus*) beseitigt werde«, *Si* genannt wissen, eine Benennung, von der er übrigens als einer schon bekannten Sache spricht. Wie die Solmisation überhaupt noch bis weit ins vorige Jahrhundert hinein ein Streitobjekt der Musikgelehrten war, so auch die Benennung des dem Hexachord hinzuzufügenden siebenten Tones. Ein spanischer Theoretiker, dessen fortschrittliche Richtung in dem Titel seines 1669 zu Rom gedruckten Buches »*Arte nueva de musica, inventada anno da* 600 *por S. Gregorio, desconcertada anno da* 1026 *por Guidon Aretino, restituida a su primera perfeccion anno* 1620 *por Fr. Pedro de Urena*« ausgesprochen ist, gab dem siebenten Tone den Namen »*Ni*«. Mit der Zeit hat man sich bekanntlich für das »*Si*« entschieden.

Waet, Jacob, s. Vaet.

Waert, Giaches di, s. Wert, Jaques de.

Waffentanz oder Schwerttanz, ein Tanz, bei welchem mit den Waffen allerlei oft sehr gefährliche Kunststücke ausgeführt wurden. Er ist bei allen wilden und kriegerischen Völkern beliebt. Die Reisenden berichten von oft äusserst künstlich zusammengesetzten Schwerttänzen, welche die Indianer ausführten und die nur durch begleitende Trommelschläge einigermassen geregelt wurden. Auch bei den alten Deutschen bildeten diese Waffentänze eine sehr beliebte Leibesübung und Lustbarkeit, und sie haben sich zum Theil noch bis

in das Mittelalter erhalten. So wurde in verschiedenen Städten der sogenannte Messertanz mit entblösten Schwertern ausgeführt; er bestand aus einer Reihe von Touren mit Scheingefechten u. s. w. und die Stadtpfeifer musicirten dabei. Da zur Ausführung solcher Tänze eine besondere Fertigkeit gehörte, so unterhielten die Gewerke nicht selten eigene Fechtschulen. Als Schlusseffekt wurden in der Regel von einem Theil der Ausführenden die Schwerter so zusammengesteckt, dass sie eine Rose oder einen Stern bildeten, auf dem stehend dann die Anderen schwierige Stellungen, Gefechte u. dergl. ausführen mussten.

Wagebalken heisst bei den Tasteninstrumenten die Querleiste, auf der die Tasten in den Einhängestiften stecken.

Wagen, Mad., s. Schechner.

Wagenseil, Johann Christoph, Doktor und Professor der Rechte, ist am 26. Novbr. 1633 in Nürnberg geboren, durchreiste innerhalb sechs Jahren fast ganz Europa und einen Theil von Afrika und wurde dann als Lehrer der Geschichte und Jurisprudenz an der im Jahre 1808 aufgehobenen Universität zu Altdorf bei Nürnberg angestellt, nachdem er, wie Fétis berichtet, 1665 zu Orleans den Doktorgrad erworben hatte. In den letzten Jahren seines Lebens bis zu seinem Tode (9. October 1708) bekleidete er auch das Amt eines Bibliothekars der genannten Universität. Unter seinen Schriften ist von musikalischer Bedeutung: »*De Sacri Rom. Imperii Libera Civitate Noribergensi Commentatio. Accedit de Germaniae Phonascorum* von der Meistersinger *origine, praestantia, utilitate et institutis, sermone vernaculo liber*« (Altdorfi Noricorum, typis impensisque Jodoci Wilhelmi Kohlesii, 1697). Die Abhandlung über die Meistersingerzunft führt den besonderen Titel: »Johann Christof Wagenseil's Buch von der Meister-Singer holdseligen Kunst Anfang, Fortübung, Nutzbarkeiten und Lehr-Sätzen. Es wird auch in der Vorrede von vermuthlicher Herkunfft der Ziegeiner gehandelt«. Wie die Meistersinger in die Gesellschaft der Zigeuner gerathen, ist aus dem Texte nicht recht ersichtlich; der Autor vermittelt die beiden an sich ziemlich heterogenen Themata seiner Schrift mit den Worten: »So unbekannt die wahre Bewantnus der Ziegeiner uns bisanhero gewesen, ebenso wenig hat man gewust, was man doch aus denen in Teutschland hin und wieder befindlichen, wiewohl aber sehr abnehmenden, Meister-Singern machen solle«. Sodann wird auf 128 Seiten von ihren Einrichtungen ausführlichst berichtet und schliesslich sind ausser einer Anzahl von Dichtungen auch Proben ihrer Compositionen mitgetheilt: »Der meisterliche Hort, in vier gekrönten Thönen. Das erste Gesetz, im langen Thon Heinrich Müglings. Das ander Gesetz, im langen Thon Heinrich Frauenlob's. Das dritte Gesetz, im langen Thon Ludwig Marner's. Das Vierdte Gesetz, im langen Thon Regenbogens«.

Wagenseil, Georg Christoph, Clavierspieler und Componist, ist 1688 zu Wien geboren und erhielt seine musikalische Ausbildung durch den als Verfasser des contrapunktischen Lehrbuches »*Gradus ad Parnassum*« berühmt gewordenen kaiserlichen Oberkapellmeister Fux. Zur künstlerischen Reife gelangt, wusste auch er sich die Gunst des Hofes zu erwerben und wurde in der Folge zum Musikmeister, erst der Erzherzoginnen, dann der Kaiserin Maria Theresia ernannt, mit welcher letzteren Funktion ein lebenslänglicher Gehalt von 1500 Gulden verbunden war. Er starb gegen Ende des Jahres 1779, hat mithin ein Alter von 92 Jahren erreicht, ungeachtet der gichtischen Leiden, die ihn schon lange vor seinem Tode geplagt hatten. In seinem 78. Jahre kam zu dem Podagra, das ihm an seiner linken Hand nur noch zwei bewegliche Finger gelassen hatte, eine besondere Art von Lähmung, die ihm die Sehnen in seiner rechten Hüfte so zusammenzog, dass dieser Körpertheil endlich ganz unempfindlich wurde, und er das Zimmer nicht mehr verlassen konnte. Dennoch gab er noch als 85jähriger Greis Unterricht und fuhr fort zu componiren; ja, er spielte sogar noch in demselben Jahre (1772) vor dem englischen Musikschriftsteller Burney, der in seiner Reisebeschreibung (Band II, S. 241)

berichtet: »Er spielte mir verschiedene Capriccios und Sonaten von seiner Composition auf eine sehr feurige und meisterhafte Art vor; und ob ich gleich gerne glaube, dass er ehedem besser gespielt haben mag, so hat er doch noch Feuer und Phantasie genug übrig zu gefallen und zu unterhalten, ob er mich gleich nicht sehr überraschte.« Von der Beliebtheit und Achtung, deren sich Wagenseil in seiner Glanzzeit zu erfreuen hatte, giebt u. a. eine Anekdote aus Mozart's Kindheit den richtigen Begriff; als der »kleine Hexenmeister« sich einmal beim Vorspielen am Hofe von lauter vornehmen Herren umgeben sah, die er nicht für Kenner ansehen mochte, sagte er ehe er anfing: »Ist Herr Wagenseil nicht hier? der soll herkommen, der versteht es«. Der Kaiser liess nun Wagenseil an seine Stelle ans Clavier treten, zu dem dann Mozart sagte: »Ich spiele ein Concert von Ihnen; Sie müssen mir umwenden«. Auch der Dichter Metastasio hat Zeugniss von Wagenseils Bedeutung als Clavierspieler abgelegt mit den Worten (»*Opp. post.*« II. S. 31): »*E un suonatore di cembalo portentoso*«, doch scheint er von den Leistungen des Künstlers auf dem Gebiete der Vocalmusik wenig gehalten zu haben, denn er schliesst mit der Bemerkung: »*a composto un' opera à Venezia con molta disgrazia; ne a composte alcune qui con varia fortuna. Jo non son uomo da darne giudizio*«.

Die Thatsache, dass von Wagenseil's dramatischen Compositionen, unter welchen eine Oper »Siroe«, verschiedene italienische Arien und ein Oratorium »*Gioas Ré di Giuda*«, nichts im Druck erschienen ist, darf als eine Bestätigung der Meinung Metastasio's gelten und als ein Beweis für die Begrenztheit seines Talentes; dagegen war seine Instrumentalmusik vom Publikum allgemein geschätzt und von den Verlegern eifrig gesucht, wie das folgende Verzeichniss der von ihm veröffentlichten Werke dieser Gattung zeigt: 1) »*Suavis artificiose elaboratus concentus musicus continens VI. parthias selectas ad clavicymbalum compositas*« (Bamberg, 1740). 2) »*Sei divertimenti da Cembalo*«, op. 1 (Wien). 3) Sechs dergleichen, op. 2 (ebenda). 4) Sechs dergleichen, op. 3 (ebenda). 5) Vier Symphonien für Clavier, von zwei Violinen und Bass begleitet, op. 4 (ebenda). 6) Zwei Divertimenti für Clavier, Violine uud Bass nebst einem desgl. für zwei Claviere, op. 5 (ebenda). 7) Sechs Sonaten für Clavier und Violine, op, 6 (Paris). 8) Sieben Symphonien für Clavier, zwei Violinen und Bass, op. 7 (Paris). An Manuscripten hinterliess Wagenseil fünf Sammlungen Orchestersymphonien, jede Sammlung zu sechs Stück; sechs Sammlungen Violintrios, jede zu sechs Stück; neun Sammlungen Clavierconcerte, jede zu drei Stück; fünf Sammlungen Claviersuiten, jede zu sechs Stück, welche Werke, wie Gerber (älteres Lexikon) 1792 schreibt, sämmtlich in der Breitkopf'schen Niederlage zu Leipzig ihrer Veröffentlichung harrten. Von Wagenseil's Compositionen für die Kirche sind im Druck erschienen: ein *Confitebor* zu vier Stimmen, *Salve Regina*, *Magnificat anima mea* und verschiedene kleinere Werke, alle bei Traeg in Wien.

Wagenseil, Christian Jacob, Licentiat zu Kaufbeuern in Schwaben, geboren daselbst am 23. Novbr. 1756, ist sowohl durch seine, für einen Dilettanten ungewöhnlichen Leistungen als Componist und Clavierspieler, wie auch durch seine schriftstellerischen Arbeiten bemerkenswerth, namentlich als Herausgeber des »Magazin von und für Schwaben, bearbeitet von schwäbischen Patrioten« (Memmingen, 1788), für welches er eine Anzahl von Artikeln lieferte, die Musik in Schwaben behandelnd.

Wagner, Bernhard, is 1836 in Hamburg geboren und wurde durch Jac. Schmitt und Tedesco zu einem Pianisten von Geschmack gebildet. Er veröffentlichte eine Anzahl Solostücke für Clavier, und siedelte 1863 nach Rio de Janeiro über.

Wagner, Carl, Pianist, ist zu Paris am 11. Octbr. 1816 geboren, und erhielt vom fünften Jahre an Clavierunterricht. 1826 trat er ins Pariser Conservatorium ein und erwarb acht Jahre alt den zweiten und zwölf Jahre alt den ersten Preis als Clavierspieler. Drei Jahre später gewann er den zweiten

Preis für Composition. Er liess sich in Paris mit Erfolg in Concerten hören und veröffentlichte auch eine Anzahl Clavierstücke. Nachdem er mehrere Jahre in Paris als Clavierlehrer erfolgreich thätig gewesen war, ging er 1843 nach Mexiko.

Wagner, Carl Jacob, Hofkapellmeister, berühmt als Waldhornvirtuose und Violinist, wurde zu Darmstadt am 22. Febr. 1772 geboren und war ein Schüler Portmann's und des Abt Vogler. 1790 wurde er in die Kapelle des Grossherzogs von Hessen-Darmstadt als Violinist aufgenommen und zeichnete sich als solcher aus. 1808 unternahm er eine Reise nach Paris und machte sich auch dort vortheilhaft bekannt. Nach seiner Rückkehr nach Darmstadt wurde er zum Concertmeister und einige Jahre später zum Kapellmeister daselbst ernannt. Fünfzig Jahre alt schrieb er für das Theater zu Darmstadt die Opern: »Pigmalion«, grosse Oper; »Der Zahnarzt«, komische Oper; »Herodes von Bethlehem«, zwei Akte; »Adonis«, Monodrama; »Nitetis«, grosse Oper in drei Akten; »Chimène«, grosse Oper in drei Akten, aufgeführt 1821; dramatische Gelegenheits-Cantaten. Gedruckt sind: zwei Sinfonien, wovon die eine in Darmstadt, die andere und vier Ouverturen bei Breitkopf & Härtel in Leipzig erschienen; drei Trios für Flöte, Violine und Violoncell, op. 1 (Heilbronn, 1795); drei Sonaten für Clavier und Violine, op. 4 (Braunschweig); 40 Duos für zwei Horne, op. 5 (Darmstadt, 1796) u. a. Auch mit der Theorie beschäftigte er sich und verfasste ein: »Handbuch zum Unterricht für die Tonkunst« (Darmstadt, 1802). Wagner starb am 25. Novbr. 1822.

Wagner, Christian, einer der berühmtesten Instrumentenbauer Dresdens im vorigen Jahrhundert, 1754 zu Medingen geboren, war von seinem älteren Bruder Johann Gottlob (s. d.) in der Kunst des Instrumentenbaues ausgebildet und arbeitete mit diesem dann seit dem Jahre 1773 gemeinschaftlich. Nach dem 1789 erfolgten Tode des Bruders setzte er die Fabrikation aller Arten von Instrumenten allein fort. Besonders gesucht waren seine Kiel-Flügel, die ihm mit 600 Thalern bezahlt worden sein sollen. Er brachte an solchen Instrumenten das *Forte* und *Piano* vermittelst der Decke mit besonderer Geschicklichkeit an; ferner ersann er drei Veränderungen, welche die Flöte, das Clavier und den Fagott bis zur Täuschung hören liessen. Auch arbeitete er daran die Federn an den Flügeln so einzurichten, dass selbige nie wieder bekielt zu werden brauchten. Im Jahre 1796 baute er einen Flügel mit drei Claviaturen, dass einzige Instrument dieser Art. Die Anzahl der Instrumente, welche er bis dahin theils mit seinem Bruder, theils allein erbaut hatte, belief sich auf 772.

Wagner, Christoph, geboren zu Weydenburg bei Baireuth am 19. November 1615, war zuletzt Pfarrer in seinem Geburtsort und starb daselbst im Jahre 1688. Er ist der Verfasser des bekannten Kirchenliedes: »So gehst du nun mein Jesu hin«. Avenarius in seinem epistolischen Christen-Schmuck fügt hinzu, da er ein guter Musiker war, wird er wahrscheinlich auch die Melodie, so wie sie jetzt beschaffen ist, dazu gemacht haben. Wetzel in seiner Liederhistorie (Thl. III, S. 351) giebt den Choral ganz.

Wagner, Ernst David, königl. Musik-Direktor und Organist der Dreifaltigkeits-Kirche zu Berlin, wurde am 18. Februar 1806 zu Dramburg geboren. Er besuchte das königl. Institut für Kirchenmusik, später die königl. Akademie zu Berlin. Nach Beendigung seiner Studien ward er als Cantor und Chor-Dirigent bei der St. Matthäi-Kirche in Berlin angestellt. Gedruckt sind von seinen Compositionen: »Gott ist meine Zuversicht«, Psalm für Männerstimmen, op. 1 (Berlin, Bechthold & Hartje). Zwei Motetten für Männerst., op. 6 (Leipzig, Klemm). Lieder und Gesänge. Claviercompositionen, darunter: 48 choralartige Orgel-Vorspiele, op. 16 (Berlin, Trautwein); »Der erfahrene Clavierlehrer«, melodische und schnell fördernde Uebungsstücke (ebenda). Ungefähr 130 Nummern Arrangements, zum Theil bei Bock & Schlesinger. »Choralbuch zur christlichen Erbauung, enthaltend die bekanntesten Choralmelodien«

(Berlin, Trautwein). Im Manuscript sind vorhanden: ein Oratorium »Johannes der Täufer«, ein Requiem und viele Motetten. Von hervorragender Bedeutung ist sein Werk: »Die musikalische Ornamentik. Eine gründliche, mit vielen Noten-Beispielen durchwebte Erläuterung aller in der Musik gebräuchlichen Verzierungen« (Berlin, 1868). Auch seine Kinder-Clavierschule erfreut sich weiterer Verbreitung, ebenso eine Reihe instruktiver Clavierstücke und Arrangements von Volks- und Opernmelodien.

Wagner, Georg Gottfried, ist zu Mühlberg am 5. April 1698 geboren. Sein Vater war Stiftscantor in Wurzen, er selbst erhielt früh Musikunterricht und bevorzugte von den Instrumenten, die ihm vertraut waren, die Violine, die er so gut spielte, dass er bei besonderer Gelegenheit an mehrere auswärtige Höfe berufen wurde. In Leipzig besuchte er die Thomasschule und erhielt dort den Unterricht Kuhnau's. Als Joh. Seb. Bach dessen Stelle einnahm, wirkte er noch drei Jahre unter der Leitung dieses Heroen bei der Ausführung von dessen Compositionen als Violinist mit. 1726 kam er als Cantor nach Plauen im Voigtlande, wo er 1759 starb. Seine zahlreichen Kirchencompositionen, Ouverturen, Concerte, Trios und Violinsolos waren Mitte des vorigen Jahrhunderts bekannt und beliebt. Es ist aber nichts davon gedruckt, noch zur Zeit bekannt.

Wagner, Johann Gottlob, berühmter Instrumentenmacher zu Dresden, war ein Schüler Silbermann's und erfand mit seinem Bruder Christian Salomon (s. d.) das Clavecin Royal. Es war dies ein Pianoforte mit sechs Veränderungen, welche durch drei Pedale regiert wurden und das ausser dem gewöhnlichen und gedämpften Klange noch die Töne eines bekielten Flügels, einer Harfe, einer Laute und eines Pantalons gab. Von Rosen- oder Taxisholz sauber fournirt kostete ein solches Clavier 36, von Nussbaum 30, von Eichenholz 28 Dukaten. Näheres über dieses Instrument enthält ein Avertissement im 3. Bande von Forkel's »Bibliothek«, pag. 332. Die Musikaliensammlung des Königs Albert von Sachsen besitzt ein sehr schön gearbeitetes Pianoforte des Meisters vom Jahre 1787; der Umfang desselben geht vom Contra-*F* bis zum dreigestrichenen *G*; die Besaitung ist zweichörig. Johann Gottlob Wagner starb 1789.

Wagner, Gotthard, Benedictinermönch, wurde zu Erding bei Augsburg 1679 geboren und legte 1700 sein Gelübde im Kloster Tegernsee ab, in welchem er 1739 starb. Die nachstehenden Compositionen von ihm waren in Deutschland, namentlich in Baiern geschätzt: »Der Marianische Schwan, vor seinem Tode das Lob der Maria verkündigend, von etlichen und 80 Arien« (Augsburg, 1710, in 4°). »Musikalischer Hof-Garten von 100 à Canto oder Alto nebst G.-B. gesetzten Arien« (Augsburg, 1717, in 4°). Der Marianische Spring-Brunn in dem musikalischen Hof-Garten der Jungfrauen und Mutter Gottes Mariä à Canto oder Alto solo« (Augsburg, 1720, in 4°). »Das Marianische Immlein, in sich haltend 52 Arien oder teutsche Motetten à Canto, Alto, Tenore e Basso solo nebst zugehörigen Instrumenten« (Augsburg, 1730, in 4°).

Wagner (-Jachmann), Johanna, königliche Kammer- und Hof-Opernsängerin zu Berlin, eine der ausgezeichnetsten dramatischen Sängerinnen der Gegenwart, ist 1828 am 13. October auf dem Lande bei Hannover geboren. Ihr Vater, der bekannte ehemalige Regisseur an der Berliner Hofoper, Albert Wagner, erzog die Tochter früh für die Bühne, die sie bereits in ihrem fünften Lebensjahre betrat in Iffands »Spieler« und zwar in Würzburg. In ihrem 10. Lebensjahre sang und spielte sie dann die Genienrollen in den damals gangbaren Teufels-Opern mit Geschick und Erfolg, im Alter von 13 Jahren (1841) erhielt sie bereits ihr erstes selbständiges Engagement beim herzoglichen Hof-Theater in Bernburg. Da unter der Leitung ihres Vaters von jetzt ab ihre Stimme sich vielversprechend zu entwickeln begann, so wurde sie veranlasst sich der Oper zuzuwenden. Sie übernahm bei der Aufführung der »Hugenotten«

den Pagen und mit so glücklichem Erfolge, dass damit ihre weitere Laufbahn bestimmt war. Zunächst trat sie noch in kleineren Partien auf, errang aber dann bald auch mit grösseren: Elvira (in »Don Juan«), Myrrha (in »Unterbrochenes Opferfest«), Agathe (»Freischütz«) lebhaften Beifall. Auf die Empfehlung ihres Onkels Richard Wagner, der mittlerweile Hofkapellmeister in Dresden geworden war, wurde sie eingeladen hier zu gastiren (1844) und sie errang als Irma (»Maurer und Schlosser«), Agathe und Baronin (»Wildschütz«) solchen Erfolg, dass sie engagirt wurde. Von besonderem Einfluss wurde hier das Vorbild der Schröder-Devrient für sie. Von bedeutenderen Partien aus dieser Zeit sind zu nennen: Elisabeth (»Tannhäuser«), die ihr Onkel eigens für sie geschrieben hatte, Iphigenia (in Aulis), Johanna d'Arc und Conradin (in Hiller's gleichnamigen Oper). Anfangs des Jahres 1846 ging sie mit ihrem Vater auf Kosten der Hof-Intendanz nach Paris, um hier noch den Unterricht der Garcia zu geniessen. Fast noch von grösserem Einfluss als dieser wurden für sie die Leistungen der Grisi, Persiani, Ronconi und des Lablache, die damals Paris entzückten. Nach ihrer Rückkehr, im Herbst 1848, waren es namentlich Norma und Valentine (»Hugenotten«), mit welchen sie ausserordentlichen Beifall errang. Im Mai 1849 gastirte sie in Hamburg mit ungewöhnlichem Erfolge, und da mittlerweile in Dresden die Revolution ausgebrochen war, an der sich auch ihr Onkel Richard Wagner so betheiligt hatte, dass er flüchtig werden musste, so zog sie vor ein Engagement in Hamburg anzunehmen und nicht nach Dresden zurückzukehren. Im Frühjahr 1850 gastirte sie mit solchem Erfolge in Berlin als Fides, Donna Anna und Rezia, dass sie unter den vortheilhaftesten Bedingungen hier engagirt wurde und bald war sie eins der beliebtesten Mitglieder der königlichen Bühne. Bereits 1853 wurde sie zur königlichen Kammersängerin ernannt. Am 21. Mai 1859 verheiratete sie sich mit dem Landrath Jachmann, blieb aber noch bis 1862 eine der bedeutendsten Stützen der Oper, um dann noch mehrere Jahre im Schauspiel zu wirken, bis sie sich ganz von der Bühne zurückzog. Die treffliche Künstlerin war nicht nur eine unserer ausgezeichnetsten Sängerinnen, sondern auch zugleich vorzügliche Schauspielerin. Ihre Antigone war eine ebenso vollendete Leistung wie ihre Clytemnestra, Fides, Valentine, vor allem ihr Orpheus, ihre Eglantine und Ortrud u. dergl. Dabei leistete sie auch als treffliche Oratorien- und Liedersängerin Ausserordentliches. Unvergleichlich sang und singt sie noch die Löwe'schen Balladen und einige der tiefsinnigsten Lieder von Schumann, wie: »Ich grolle nicht«, »Die Loreley« u. A. Bis Sommer 1878 lebte sie in Berlin, gegenwärtig ist sie mit ihrer Familie nach Oldenburg übergesiedelt.

Wagner, Johann Georg, Professor der Philosophie zu Würzburg, geboren zu Ulm am 21. Januar 1775, ist der Verfasser mehrerer bemerkenswerther Schriften philosophischen Inhalts, und schrieb auch einige gute Abhandlungen über die Aesthetik der Musik, den Gesang, die Instrumente, die Modulation und die Composition, welche in den Bänden 25 und 26 der »Leipziger musikalischen Zeitung« zu finden sind.

Wagner, Joh. Joachim, berühmter Orgelbauer, zu Berlin während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts thätig, erbaute nachbenannte Orgelwerke: die Orgel in der Garnisonkirche zu Berlin, welche aus 50 klingenden Stimmen und 3220 Pfeifen besteht, ward in den Jahren 1724—1725 erbaut. Der damalige Organist Walter gab eine Beschreibung und Zeichnung dieses Werkes heraus, dort heisst es: »Die im Prospekt angedeuteten Figuren sind folgendermaassen angebracht: 1) Sind die an beiden Flügeln des Werkes stehenden naturellen Pauken, welche durch die zwei dahinter stehenden Kinder effektiv geschlagen und durch den Organist pedaliter regiert werden. 2) Sind die Sonnen, welche über den Pyramiden schweben und sich selbst wieder in die Höhe ziehen. 3) Sind die zwei Sonnen, welche unter anmuthigem Cymbelklang durch Trieb des Windes, in denen Wolken herum laufen und No. 4 sind zwei Adler, welche während des Umlaufs der Sonne durch eine eigene Regierung

die Flügel auf- und niederschlagen u. s. w.« Die Disposition ist in derselben Schrift enthalten, ferner in: »Sammlung einiger Nachschriften von berühmten Orgelwerken in Deutschland« (Breslau, 1757) und in Adelung's: »*Musica mechanica organoedi*«, Bd. I, S. 199. Die Orgel in der Garnisonkirche zu Potsdam, 1723 erbaut und 1730 in der Jerusalemerkirche zu Berlin aufgestellt. Die Orgeln der St. Georgenkirche, Friedrich-Werder, der Parochialkirche, der französischen Kirche in der Klosterstrasse und des Friedrichs-Hospitals. Die neue Orgel in der Garnisonkirche zu Potsdam, 1732 erbaut, mit 42 Stimmen; die Orgel in der Marienkirche zu Berlin mit 40 Stimmen, Calkanten-Glocke, Tremulant und grossem Cymbelstern, erbaut 1722. Diese Orgel galt für ein Meisterstück, wurde aber, als Abt Vogler nach Berlin kam, nach dessen Angabe umgestaltet (s. Vogler), wogegen sich jedoch bald viele Stimmen erhoben, so der Orgelbauer Fr. Marx in der Schrift: »Ueber die misslungene Umschaffung der St. Marien-Orgel in Berlin nach Abt Vogler's Angabe« u. a. Später soll die Orgel wieder ihre ursprüngliche Fassung erhalten haben.

Wagner, Johann und Michael, Brüder, Orgel- und Clavierbauer zu Schmiedefeld im Hennebergischen, wegen der guten Werke, die sie bauten, berühmt. Eine schöne grosse Orgel errichteten sie in der Hauptkirche in Suhla, eine andere in Hohenstein im Schauenburgischen. An der letzteren war eine neue Art Windlade von ihrer Erfindung angebracht, beschrieben von Tauscher (»Versuch einer Anleitung zur Disposition der Orgelstimmen). Im Jahre 1789 verfertigten beide Brüder das Orgelwerk in der neu erbauten Kreuzkirche zu Dresden. Diese Orgel hatte 50 klingende Stimmen, drei Claviere und Pedal, und kostete 1200 Thlr. Die Disposition derselben findet man in No. 1 der musikalischen Correspondenz von 1791 und in der Geschichte der Orgel von O. Wangemann.

Wagner, Richard, ist am 22. Mai 1813 in Leipzig geboren. Obwohl sein Vater, der Polizeiactuar Friedrich Wagner, schon fünf Monat nach der Geburt des Knaben starb, blieb er doch nicht ohne Einfluss auf die spätere Lebensrichtung auch des jüngst geborenen Sohnes Richard. Friedrich Wagner war dem Theater so leidenschaftlich ergeben, dass er selbst nicht selten auf der Bühne eines Dilettanten-Theaters auftrat. So gewann die dramatische Kunst allmälig in seinem Hause eine Stätte der eifrigsten Pflege, von seinen drei Söhnen und vier Töchtern erwählten sie mehrere zu ihrem Lebensberuf. Der älteste, Albert Wagner (geboren 1799), ist der bekannte Sänger und Schauspieler, der mehrere Jahre Regisseur der Berliner Oper war, der Vater von Johanna Wagner (s. d.), er starb am 31. October 1874; die älteste Tochter Friedrich Wagner's, Rosalie, gehörte längere Zeit als eins der hervorragendsten Mitglieder der Leipziger Bühne an, bis sie den Privatdocenten Dr. Oswald Marbach heiratete. Auch die jüngste Tochter wirkte als Sängerin und entsagte ebenfalls erst nach ihrer Verheiratung mit dem Baritonisten Wolfram, der dann Kaufmann wurde, der Bühne. — Zwei Jahre nach dem Tode Friedr. Wagner's heiratete die Wittwe den Schauspieler Ludwig Geyer, welcher dem Dresdener Hoftheater als Mitglied angehörte, wodurch selbstverständlich die Uebersiedelung der Wagner'schen Familie nach Dresden veranlasst wurde. Geyer beschäftigte sich auch mit Malerei und da er in seinem Stiefsohne Richard die künstlerische Begabung wohl erkannte, so wollte er ihn zum Maler erziehen. Allein dieser fand sich durch die Technik des Zeichnens so belästigt, dass er nur geringe Fortschritte machte, und da Geyer starb als Richard kaum das siebente Lebensjahr zurückgelegt hatte, so wurde auch der Plan, ihn zum Maler zu erziehen, nicht weiter verfolgt. Er sollte nunmehr studiren und wurde dementsprechend Schüler der Dresdener Kreuzschule. Am Clavierunterricht, den seine beiden Schwestern genossen, durfte er nur als Zuhörer Theil nehmen, bis er den Hauslehrer, der ihm den Cornelius Nepos explicirte, veranlasste, ihm auch Clavierunterricht zu ertheilen. Aber auch hierbei vermochte er sich nicht mit den rein technischen Uebungen zu befreunden und so wie er nur über die

Anfänge derselben hinweg war, studirte er für sich die Ouverture zum »Freischütz«, die er schwärmerisch liebte. Früh regte sich in ihm auch die dichterische Begabung und sie errang noch im ersten Knabenalter schon einen Erfolg. Richards Gedicht auf den Tod eines seiner Klassengenossen wurde unter den eingereichten als das beste anerkannt und demgemäss gedruckt. Der elfjährige Knabe fasste nunmehr den Entschluss Dichter zu werden und begann eine Tragödie nach griechischem Muster zu entwerfen. Durch seine Geschwister Albert und Rosalie kam er in vielfache Berührung mit dem Dresdener Theater und da in jener Zeitperiode Carl Maria von Weber mit seinem »Freischütz« ausserordentliche Erfolge errang, so darf man wol annehmen, dass damit schon, wenn auch ihm selber noch unbewusst, die ganze Richtung seines Lebens und Wirkens bestimmt wurde; zum entscheidenden Entschluss nach dieser Seite gelangte er allerdings erst in Leipzig. Bis dahin übersetzte er noch Shakespeare, um nach seinem Muster ein grosses Trauerspiel zu schreiben. Ehe er noch damit zu Ende gelangte, wurde seine Mutter veranlasst wieder nach Leipzig überzusiedeln, wo die älteste Tochter Rosalie seit Jahren im Stadttheater thätig war. Hier in der Musikstadt wurde dann auch dem jungen Richard bald seines Lebens Zweck und Ziel klar.

Die Leipziger Gewandhausconcerte machten ihn mit Beethoven's Sinfonien bekannt, die ganz gewaltig auf ihn einwirkten und nachdem er auch des Meisters Musik zu »Egmont« gehört hatte, war er fest entschlossen seine Tragödie nicht ohne Musik zu geben. Er lieh sich Logier's »Methodik des Generalbasses« und bald gelangte er auch zu dem festen Entschluss Musiker zu werden. In aller Stille componirte er eine Sonate, ein Quartett und eine Arie und dann erst machte er die Seinen mit seinem Vorsatz, sich der Musik zu widmen, bekannt. Wie vorauszusehen war fand er hier den entschiedensten Widerspruch, der um so gerechtfertigter erschien, als auch der mehr systematische Unterricht, den ihm der tüchtige Musiker Gottlieb Müller, später Organist in Altenburg, ertheilte, wenig fruchtete. Seit 1830 setzte er seine wissenschaftlichen Studien auf der Thomasschule fort, doch mit immer mehr sich verringerndem Interesse, während ihn die Musik immer mehr gefangen nahm. Den mächtigsten Eindruck machte die Julirevolution (1830) auf ihn, sie rief die Theilnahme an den höchsten Interessen der Oeffentlichkeit in ihm wach, und wiederum versuchte er dieser Richtung seines Geistes in einer Ouverture Ausdruck zu geben. Mittlerweile waren seine Schuljahre zu Ende gegangen, er liess sich als *studiosus musices* inscribiren und nachdem er sich eine Zeit lang ganz dem studentischen Treiben hingegeben hatte, begann er mit Eifer contrapunktische Studien unter der Leitung des Thomascantors Theodor Weinlig; er componirte eine Sonate, die bei Breitkopf & Härtel im Druck erschien, und eine Polonaise, op. 2. Als weitere Frucht dieser Studien ist die Ouverture mit Schlussfuge zu betrachten, deren Partitur, um die verschiedenen Instrumentalchöre auch dem Auge unterscheidbar zu machen, mit verschiedener Tinte geschrieben war. Die Sinfonie aus jener Zeit ist mehr das Produkt seiner Beethovenstudien. Nächte durchwachte er, um die Bethoven'schen Partituren abzuschreiben und zu studiren, und des Meisters »Neunte« wurde für ihn eine Quelle unversieglichen Genusses. 1832 ging er mit seiner oben erwähnten Sinfonie nach Wien, kehrte aber wenig erbaut von seinem Aufenthalt daselbst über Prag zurück. Hier fand er bei Dionys Weber, dem Direktor des Conservatoriums, ermunternde Aufnahme. Weber liess durch die Schüler des Conservatoriums Wagner's Sinfonie aufführen und erwies sich ihm auch sonst sehr freundlich gesinnt. Während dieses Aufenthaltes in Prag entwarf er den Text zu einer Oper: »Die Hochzeit«, die er auch nach seiner Rückkehr nach Leipzig zu componiren begann. Da das Textbuch indess nicht den Beifall seiner Schwester Rosalie fand, so vernichtete es Wagner vollständig. Im Januar 1833 wurde die oben erwähnte Sinfonie, am 30. April desselben Jahres die Ouverture im Gewandhaus aufgeführt und beide errangen lebhaften Beifall. In diese Zeit fällt auch die

Bekanntschaft Wagner's mit Heinrich Laube, der in ihm mit grosser Entschiedenheit die Ideen des jungen Deutschlands zum Bewusstsein brachte. Im Mai 1833 ging Wagner nach Würzburg zu seinem Bruder Albert, der dort als Schauspieler, Sänger und Regisseur thätig war. Hier schrieb er die dreiaktige Oper »Die Feen«, zu der er sich den Text nach Gozzi's Mährchen: »Die Frau als Schlange« gedichtet hatte. Bei seiner Rückkehr nach Leipzig, Anfang des Jahres 1834, war er bemüht, die Oper in Leipzig zur Aufführung zu bringen, was ihm indess nicht gelang. Zur selben Zeit aber brachte das Auftreten der Schröder-Devrient eine entscheidende Wendung in ihm hervor, durch die seine ganze weitere Entwickelung bedingt wurde. Die unvergleichliche Künstlerin erschloss ihm erst voll und ganz Wesen und Wirkung des dramatischen Ausdrucks, wie diese ihm bisher mehr unbewusst vorgeschwebt hatten, und von nun an war sein Streben einzig und allein darauf gerichtet, diesen in seiner überzeugendsten und zwingendsten Weise zu erreichen. Jetzt trat er entschieden in Opposition gegen die deutsche Musik, die noch etwas anderes erstrebte und er suchte dies zugleich auch theoretisch zu begründen in einem Artikel: »Die deutsche Oper«, den er in »Der eleganten Welt« veröffentlichte.

Die erste Frucht dieser neuen Eindrücke und Stimmungen war die Oper »Das Liebesverbot«; den Stoff dazu hatte er Shakespeare's «Maass für Maass« entnommen. Noch ehe er indess zur Ausführung der Composition gelangte, trat auch eine Wendung in seinem Lebensgange ein; unmittelbar nach dem Entwurf des Textbuchs nahm Wagner die Musikdirektorstelle am Magdeburger Theater an; im Herbst 1834 trat er in den neuen Wirkungskreis, der ihm Anfangs vollste Befriedigung gewährte. Hier schon entwickelte sich seine wahrhaft geniale Weise der Direktion und mit den Kräften einer Provinzialbühne wusste er ganz vortreffliche Aufführungen zu ermöglichen. Dennoch vermochte der Direktor Bethmann das Theater nicht zu halten und die Auflösung der Truppe war in Aussicht, noch ehe Wagner die neue Oper »Das Liebesverbot« beendet hatte. Da er sie gern noch in Magdeburg zur Aufführung bringen wollte, so führte er sie rasch zu Ende und mit jener aussergewöhnlichen Energie, die der Componist noch recht oft bethätigen sollte, gelang es ihm am 29. März 1836, die erste Aufführung ins Werk zu setzen, wenn auch ohne den erwarteten Erfolg.

Sein Aufenthalt in Magdeburg wurde für ihn noch in sofern bedeutungsvoll, als er hier seine erste Frau fand. Die schöne und talentvolle erste tragische Liebhaberin Minna Planer hatte sein leidenschaftliches Interesse so erregt, dass er ihr Herz und Hand anbot. Seine Lage war, als er Ostern 1836 Magdeburg verliess, eine wenig günstige. Vergebens hatte er versucht seine Oper in Leipzig, wohin er zunächst ging, zur Aufführung zu bringen und auch in Berlin, wohin er sich dann wandte, um im Königsstädter Theater »Das Liebesverbot« in Scene zu setzen, waren seine Bemühungen ohne Erfolg. Mit dem Januar 1837 trat er dann seine neue Stelle als Musikdirektor in Königsberg an, aber auch hier fand er nicht, was er suchte. Ein Jahr verbrachte er in dieser Stellung, der Bankerott der Direktion machte seiner Thätigkeit dann ein Ende. Während eines kurzen Besuchs in Dresden im Sommer 1837 war ihm der Bulver'sche Roman: »Rienzi, der letzte der Tribunen« in die Hand gekommen und er fasste sofort den Plan, ihn zum Operntext zu verarbeiten. Aeussere Umstände verhinderten ihn zunächst daran. Von Riga aus wurde ihm die erste Musikdirektorstelle bei der, unter Holtei's Leitung neu errichteten Bühne angetragen und Wagner nahm sie ohne zu zögern an. Mit allem Eifer widmete er sich auch hier wieder seinem Beruf; er richtete Abonnementsconcerte ein, in denen er auch zwei seiner Ouverturen: »Columbus« und »*Rule Britannia*« aufführte. Allein allmälig wurde ihm doch dies Theaterleben sehr verleidet; mit desto grösserem Eifer wandte er sich der Composition zu; im Frühjahr 1839 waren zwei Akte des »Rienzi« beendet.

Als dann aber Holtei sich von der Leitung der Rigaer Bühne zurückzog, hielt es auch Wagner nicht mehr länger dort, er beschloss seinen längst gehegten Lieblingsplan auszuführen und nach Paris zu gehen. Trotz der abmahnenden Stimmen seiner Freunde reiste er mit seiner Frau nach London und von hier nach achttägigem Aufenthalt über Boulogne nach Paris. In Boulogne machte er die Bekanntschaft Meyerbeer's, der ihm seine Unterstützung bei seinen Unternehmungen zusicherte. Trotzdem vermochte er auch hier keinen seiner Pläne zu verwirklichen und gar bald trat die Noth in bitterster Gestalt an ihn heran und drängte ihn zu Lohnarbeiten aller Art. Dabei beendete er aber dennoch seine Oper »Rienzi«, die auch bald darauf in Dresden zur Aufführung angenommen wurde. Mit erneutem Eifer ging er an seine neue Oper »Der fliegende Holländer«, die er denn auch in kurzer Zeit beendete. Von den Theatern in München und Leipzig, an die er sich wegen einer Aufführung gewandt hatte, erhielt er abschlägige Antwort und wieder war er darauf angewiesen, durch Lohnarbeit sich seinen Unterhalt zu verschaffen. Mittlerweile waren die Vorbereitungen für die Aufführung seines »Rienzi« in Dresden so weit gediehen, dass seine Anwesenheit dort dringend nothwendig war, und da ihn auch die Sehnsucht nach der Heimath trieb, so verliess er nach fast dreijährigem Aufenthalt Paris am 7. April 1842, um seinen Weg direkt nach Dresden zu nehmen.

Am 20. October 1842 fand die erste Aufführung der Oper statt und erzielte einen ganz aussergewöhnlichen Erfolg, der sich mit jeder weiter nachfolgenden Wiederholung steigerte. Seitens der Intendanz ging an Wagner die Aufforderung, die Partitur der Oper »Der fliegende Holländer« einzusenden, damit sie sofort in Scene gehen könne und da wenig Aussicht vorhanden war, dass in Berlin die bereits zugesicherte Aufführung bald erfolgen würde, so ging der Componist gern auf den Wunsch der Dresdener Intendanz ein, er begann auch den »Fliegenden Holländer« einzustudiren und am 2. Jan. 1843 fand, wiederum vor überfülltem Hause, die erste Aufführung statt. Durch den in jener Zeit erfolgten Tod des Musikdirektors Rastrelli war dessen Stelle an der Oper erledigt; Wagner bewarb sich um sie und Ende Januar erfolgte seine Wahl zum königl. sächsischen Kapellmeister. Mit dem ganzen Eifer und jener Energie, die unverrückt auf ihr Ziel losgeht, welche ein Hauptzug seines Charakters bildet, erfasste er die Pflichten seines neuen Amts; namentlich waren es die Gluck'schen Opern, die er während seiner Thätigkeit als Kapellmeister in vollendeten Musteraufführungen vorführte und bald war er als einer der trefflichsten Dirigenten weit und breit bekannt. Mit weit weniger Erfolg waren seine Bemühungen, grössere Kreise für seine Opern zu gewinnen, gekrönt. Doch lähmte dies seine Thätigkeit auch auf diesem Gebiet durchaus nicht. Im Winter 1844 zu 1845 beendete er seinen »Tannhäuser«. Auf einer Erholungsreise und während seines Aufenthalts in Marienbad entwarf er den Plan zu seiner komischen Oper: »Die Meistersinger von Nürnberg« und unmittelbar darauf skizzirte er auch den zum »Lohengrin«. Nach seiner Rückkehr nach Dresden begann er zunächst den »Tannhäuser« einzustudiren und am 19. Octbr. 1845 ging dieser zum ersten Mal in Scene, doch nicht mit dem bedeutenden Erfolge, den man hatte erwarten dürfen. Dies hinderte aber den Dichtercomponisten durchaus nicht einen Augenblick, die »Lohengrindichtung« zu beenden. Zugleich bereitete er jene Aufführung von Beethoven's neunter Sinfonie vor, welche unter seiner Leitung am Palmsonntag 1846 stattfand und eine grosse Bedeutung weit über die engen Grenzen Dresdens hinaus gewann. Den Sommer dieses Jahres verbrachte Wagner in Grossgraupen und entwarf hier die Musik zur Lohengrindichtung, die er im August 1847 beendet hatte. Am ersten August desselben Jahres fand auch die erste Aufführung des »Tannhäuser« mit dem neuen Schluss statt. Am 26. October 1847 wurde »Rienzi« zum ersten Male in Berlin aufgeführt, ohne grössern Erfolg. Mit grösstem Eifer wandte Wagner sich jetzt der Siegfriedsage zu; im Herbst 1848

bereits vollendete er seine Dichtung: »Siegfrieds Tod«. Selbstverständlich liessen ihn die politischen Ereignisse des Jahres 1848 nicht unbetheiligt; zunächst verfasste er ein ausführliches Programm zur Reorganisation des Theaters und der Kunstanstalten überhaupt und reichte es beim Ministerium ein. Wie vorauszusehen war, wurde er abschläglich beschieden; dies und mancherlei andere Umstände trieben ihn vollständig in die Reihe der Demokraten und veranlasste ihn zur Theilnahme am Maiaufstande. Wie bekannt, wurde dieser mit preussischen Waffen bald niedergeworfen und Wagner musste aus Dresden fliehen. Er ging zunächst nach Weimar, um dort abzuwarten, wie weit seine Person gefährdet sei; der ihm nach wenig Tagen nachgesandte Steckbrief brachte ihn bald darüber ins Klare und so ging er nach Paris und da er sich hier wenig behaglich fühlte, von hier nach der Schweiz und kam Anfang Juli nach Zürich, wo er für längere Zeit seinen bleibenden Wohnsitz nahm. Hier machte er zunächst seine Schrift: »Die Kunst und die Revolution« druckfertig, die kurz darauf bei Otto Wigand in Leipzig erschien. Ihr folgte dann (im Winter 1849—1850): »Das Kunstwerk der Zukunft«, ebenfalls mit den früher verfassten: »Die Nibelungen« im Verlage von Otto Wigand. Dabei beschäftigte er sich auch mit künstlerischen Entwürfen, vornehmlich war es der Mythus von »Wieland, der Schmied«, den er für einen Pariser Operndichter einzurichten sich entschloss.

Im Februar 1850 ging er selbst wieder nach Paris in dieser Angelegenheit; hier wurde er indess von einem so lähmenden Uebelbefinden befallen, dass er sich der Verzweiflung und dem Untergange nahe befand. In dieser Stimmung schrieb er seines »Lohengrin« halber an Liszt, der in Weimar als Hof-Kapellmeister wirkte und bereits den »Tannhäuser« zur Aufführung gebracht hatte und Liszt erklärte sich ohne Weiteres bereit, auch den »Lohengrin« aufzuführen. Am 28. August fand denn auch die erste Aufführung der Oper in Weimar statt und sie hatte einen solchen Erfolg, dass mit ihr eigentlich die Wagnerbewegung in Deutschland beginnt. Liszt begnügte sich nicht damit, der Oper nur vorübergehenden Erfolg zu verschaffen; er war ganz der Mann, diesen auszunützen und zu verfolgen. Durch Wort und Schrift war er bemüht, den beiden Opern Wagner's, »Tannhäuser« und »Lohengrin«, die weitesten Kreise zu eröffnen, was ihm denn auch in überraschend kurzer Zeit gelang. Zunächst war es der »Tannhäuser«, der im Jahre 1853 in Leipzig, Frankfurt a. M., Schwerin, Düsseldorf, Köln, Bromberg, Posen, Freiburg i. B., Königsberg, Danzig, Bremen, Hamburg, Riga, Cassel, Darmstadt und Stralsund gegeben wurde. Langsamer ging es mit dem »Lohengrin«, dessen Rundgang über die deutschen Bühnen mehr als ein Jahrzehnt beanspruchte. Im Sommer des Jahres 1850 hatte Wagner sein Werk: »Oper und Drama« begonnen, in welchem er seine Theorie der Oper weitläufig erörterte, es erschien im September 1851 bei J. J. Weber in Leipzig. Daneben war er auch praktisch thätig, indem er sich als Dirigent, sowohl an Concerten des Züricher Allgemeinen Musikvereins, wie an Aufführungen des Züricher Actien-Theaters betheiligte. Ernstlich beschäftigte ihn auch die Composition von »Siegfrieds Tod«; dabei wurde es ihm immer mehr zur Gewissheit, dass er hierbei nicht stehen bleiben dürfe und so keimte in ihm dann allmälig der Entschluss, die ganze Nibelungensage als Trilogie zu behandeln, in der Form, in der sie heute vorliegt.

Die seinen Operndichtungen (»Der fliegende Holländer«, »Tannhäuser«, »Lohengrin«) als Vorwort beigegebene »Mittheilung an meine Freunde« (vom November 1851 datirt) enthält bereits den vollständigen Plan der scenischen Darstellung des Werks. Im Frühjahr dichtete er »Die Walküre« und im Herbst »Rheingold«. Damit war die ganze Dichtung beendet und sie erschien unter dem Gesammttitel: »Der Ring des Nibelungen« 1853 als Manuscript gedruckt. Gegen Ende des Jahres begann er auch mit der Composition des Riesenwerkes und bereits im Mai 1854 hatte er die des »Rheingold« beendet;

im Winter war auch die »Walküre« bis auf die Instrumentation zu Ende geführt. Anfang 1855 erhielt der Meister dann eine Einladung nach London, die philharmonischen Concerte zu leiten, der er Ende Februar folgte. Nach seiner Rückkehr ging er wieder ernstlich an sein grosses Werk und dabei entwarf er den Plan zu »Tristan und Isolde«. An der weiteren Fortführung beider Werke wurde er indess durch seinen angegriffenen Gesundheitszustand gehindert. Erst Mitte Sommer 1857 beendigte Wagner den zweiten Akt des »Siegfried«. Aeussere Gründe veranlassten ihn dann die Arbeit am »Ring der Nibelungen« zu unterbrechen und die Tristandichtung auszuführen. Im August 1859 hatte er das ganze Werk, Dichtung und Musik, beendet, und zugleich waren ihm von mehreren deutschen Theatern Aussichten eröffnet, das Werk sofort zu inscenireu. Da seine Bitte, nach Deutschland zurückkehren zu dürfen, nicht erfüllt wurde, so wandte er sich 1859 nach Paris, um dort zunächst seinen Wohnsitz zu nehmen und hier eine Tristan-Aufführung und grosse Concerte zur Ausführung einzelner seiner Werke zu veranstalten. Am 25. Jan. 1860 fand das erste, am 1. Februar das zweite und am 8. Februar das dritte dieser Concerte im *Salle Vendatour* statt, deren Erfolge den Meister nur wenig befriedigen konnten, nicht weil die Pariser Kritik sich im Allgemeinen nichts weniger als günstig über die vorgeführten Werke äusserte, sondern weil die Concerte ihm einen Verlust von mehr als 10,000 Frcs. brachten. Da nicht alle der von ihm für seine Tristan-Aufführung geladenen Sänger zu der bestimmten Zeit in Paris sein konnten, so musste er auch aus diesem Grunde seine Opernunternehmung aufgeben. Nicht besser war der Erfolg von zwei Concerten, die der Meister in Brüssel gab, und erschöpft und voller Sorgen kehrte er von hier nach Paris zurück.

Hier schien insofern eine günstigere Wendung seines Geschicks sich zu vollziehen, als der Kaiser, veranlasst durch einzelne Glieder deutscher Gesandtschaften, den Befehl zur sofortigen Aufführung des »Tannhäuser« in der *Académie impériale de musique* gegeben hatte. Während Wagner mit der Einrichtung der Partitur für diese Aufführung beschäftigt war, wurde ihm das endlich erwirkte Amnestiedecret zugestellt, das ihm die Rückkehr nach Deutschland wieder ermöglichte. Am Mittwoch den 13. März ging der »Tannhäuser« in der Grossen Oper in Paris zum ersten Male in Scene, aber unter fast fortdauernder Opposition, die auch bei der zweiten und dritten Vorstellung sich wiederholte, so dass der Meister sich veranlasst sah, sein Werk ein- für allemal zurückzuziehen. Er wandte sich jetzt nach Karlsruhe, um dort die in Aussicht stehende Aufführung des »Tristan« zu beschleunigen. Ausserordentlich befriedigt von dem Erfolge dieser Reise kehrte er nach Paris zurück und ging dann in derselben Absicht nach Wien. Hier wurde er sehr freundlich aufgenommen und mit der Zusage, dass im Herbst die Proben zum »Tristan« beginnen sollten, reiste er wieder nach Paris zurück. Indess stellten sich der Aufführung des »Tristan« in Karlsruhe unübersteigliche Hindernisse in den Weg und auch in Wien, wo der Meister im Herbst mit den Proben begann, musste die Aufführung schliesslich auf unbestimmte Zeit verschoben werden. Anfang December kehrte Wagner wieder nach Paris zurück, ohne die beiden projektirten Aufführungen durchgesetzt zu haben.

Im Februar 1862 nahm er seinen Wohnsitz in Biebrich a. Rhein und hier beschäftigten ihn ausschliesslich seine »Meistersinger von Nürnberg«. Im Herbst waren auch in Wien die Proben zu »Tristan und Isolde« wieder aufgenommen worden, wodurch Wagner's Anwesenheit daselbst veranlasst worden war; allein im Januar mussten die Proben wieder unterbrochen werden und so folgte Wagner Einladungen nach Prag und Petersburg zur Leitung grosser Concertaufführungen, die ihm neben reichen Lorbeern auch Gold eintrugen, aber »Tristan und Isolde« war inzwischen nunmehr auch in Wien definitiv zurückgelegt worden, und so wandte Wagner jetzt seine ganze Sorge seinem Nibelungenwerk zu; im Vorwort (datirt Wien im April 1863) entwickelt er

den Plan zur Ausführung desselben nach seinem ganzen Umfange. In den Sommermonaten nahm er seinen Wohnsitz in Penzig bei Wien, um sich wieder ganz den »Meistersingern« zu widmen. Doch nur zu bald wurde ihm auch durch Bedrängnisse aller Art dieser Aufenthalt verleidet und so entschloss er sich das Anerbieten eines Freundes, der ihm auf seiner Besitzung in der Schweiz eine Zuflucht anbot, anzunehmen und sich ganz in stille Abgezogenheit zurückzuziehen. Er ging über München nach Zürich. Da traf ihn noch in Stuttgart ein Abgesandter des jungen Königs von Baiern, Ludwig, der nach dem Tode Maximilian's II. soeben den Thron bestiegen hatte, und ihn nach München einlud. Freudig folgte Wagner der Einladung und verpflichtete sich in der Nähe des jungen Königs zu bleiben und nach dem Wunsch desselben ihm seine Werke unter eigener Leitung vorzuführen. Der König schenkte ihm eine Villa in Starnberg an den Ufern des Wurmsee. Hier componirte er zunächst den »Huldigungsmarsch« und schrieb, vom König aufgefordert, die Abhandlung »Ueber Staat und Religion«. Weiterhin forderte der König die Vollendung des »Nibelungenringes«, zugleich wurden Schritte gethan, um die Aufführung von »Tristan und Isolde« zu bewerkstelligen. Im October siedelte Wagner nach München über und gegen Ende des Monats traf auch sein von ihm berufener Schüler Hans von Bülow daselbst ein, der sofort zum König beschieden und zunächst zu dessen Vorspieler ernannt wurde. Im Beginne des Jahres 1865 kam auch der geniale Architekt Gottfried Semper aus Zürich, um dem Könige seine, zum neu zu erbauenden Theater für den »Nibelungenring« entworfenen Pläne zu unterbreiten und es wurde ihm die Erlaubniss ertheilt, in dem Münchener Ausstellungsgebäude, so bald dies möglich sein würde, eine provisorische Ausführung derselben zu unternehmen; um auch die Ausbildung der Sänger und Darsteller zu ermöglichen, verfasste Wagner einen Bericht an Se. Majestät König Ludwig II. von Baiern über eine in München zu errichtende deutsche Musikschule. Erst 1867 wurde die Anstalt unter Oberleitung von Hans von Bülow ins Leben gerufen.

Am 10. Juni 1865 fand die erste Aufführung von »Tristan und Isolde« statt, unter dem lebhaftesten Beifall des Publikums, der sich wiederum bei den drei nachfolgenden Wiederholungen noch steigerte; allein Umstände misslichster Art veranlassten Wagner nicht lange darauf, München zu verlassen und am 1. Septbr. 1866 stellte er auch das Haus, das ihm der König auf Lebenszeit geschenkt hatte, wieder der Kabinetskasse zu durchaus freier Verfügung. Er ging wieder nach der Schweiz und im April 1867 nach Triebschen bei Luzern, das er für mehre Jahre zum bleibenden Wohnsitz wählte. Hier beendete er »Die Meistersinger« im October 1867. Am 21. Juni 1868 erfolgte ihre erstmalige Aufführung in München unter dem begeisterten Beifall des enthusiasmirten Publikums. Nach Luzern zurückgekehrt, wandte er sich endlich wieder mit allem Eifer dem »Nibelungenring« zu. Den dritten Akt vom »Siegfried« schrieb er mit dem beglückenden Bewusstsein, dass unter dem Schutze seines königlichen Freundes er auch die Darstellung des ganzen Werkes nach seinem Sinne würde ausführen können. Auf den Wunsch des Königs Ludwig wurde »Rheingold« in München einstudirt und am 22. September 1869 unter der Direktion von Franz Wüllner aufgeführt. Kurze Zeit darauf war auch die Composition des »Siegfried« beendet und in der ersten Hälfte des folgenden Jahres beschäftigte den Dichtercomponisten die Composition der »Götterdämmerung«.

Jetzt galt es aber auch in Betreff der Aufführung des Werkes die entscheidenden Schritte zu thun. So veröffentlichte Wagner im März 1871 die Schrift: Ueber die Aufführung des Bühnenfestspiels: »Der Ring des Nibelungen«, und da er sich bereits für Baireuth als den Ort der Aufführung entschieden hatte, so ging er Mitte April in Begleitung seiner Gattin, der geschiedenen Frau Cosima von Bülow, mit der er sich am 25. August 1870 ehelich verbunden hatte, dorthin, um die betreffenden Lokalitäten in Augenschein

zu nehmen. Das markgräfliche Opernhaus erwies sich seinem Zwecke nicht entsprechend und so fasste er den Plan, ein eigenes Gebäude zu errichten. Mit der alten, oft bewährten Energie ging er an die Ausführung desselben. Nachdem der Bauplan entworfen und ihm auch der Platz, auf dem das Theater errichtet werden sollte, bewilligt und übergeben war, galt es das Interesse der Nation an dem Unternehmen rege zu erhalten und so entstanden aller Orten Wagnervereine, um die nicht unbedeutenden Geldmittel zu beschaffen. Um den Bau des neuen Theaters besser controlliren und überhaupt das ganze Unternehmen leichter leiten zu können, verliess Wagner Triebschen und siedelte nach Baireuth über, wo er sich gleichfalls ein eigenes Daheim gründete. Am 13., 14., 16. und 17. August 1876 fand dort die erste, vom 20. bis 23. August die zweite und vom 27. bis 30. August die dritte Aufführung des »Ring des Nibelungen« statt und seitdem ist das Werk vollständig in Leipzig und in einzelnen Theilen in München, Hamburg, Schwerin, Weimar aufgeführt worden. Gegenwärtig arbeitet der Meister an einem neuen Werk »Parsifal«, dessen Dichtung bereits im Druck vorliegt.

Von seinen hervorragenderen Werken sind noch zu nennen: eine Faustouverture, die er bereits 1840 in Paris componirte, aber 1855 umarbeitete; der Huldigungsmarsch an den König von Baiern, Ludwig II., der Kaisermarsch, den er dem deutschen Kaiser Wilhelm I. darbrachte und der zur Eröffnung der hundertjährigen Gedenkfeier der Unabhängigkeitserklärung der Vereinigten Staaten von Nordamerika 1876 geschriebene Festmarsch. Von seinen schriftstellerischen Arbeiten machte seine Broschüre: »Das Judenthum in der Musik« das ungeheuerste Aufsehen; nächstdem die Schrift zur hundertjährigen Geburtstagsfeier Beethoven's, die unter dem Titel: »Beethoven« erschien und endlich die Schrift: »Ueber das Dirigiren«. Wagner's gesammelte Schriften und Dichtungen erschienen in 9 Bänden in Leipzig bei E. W. Fritzsch (1870, 1871). Die ausführlichste Biographie des Meisters erschien unter dem Titel: »Richard Wagner's Leben und Wirken«. In sechs Büchern dargestellt von Carl Fr. Glasenapp (Cassel und Leipzig, Carl Maurer's Verlags-Buchhandlung, Bd. I 1876, Bd. II 1877). Ein sehr nützliches und brauchbares Handbuch, um sich in der Wagner-Literatur einigermassen zu orientiren, ist Emerich Kastner's »Wagner-Catalog«. Chronologisches Verzeichniss der von und über Richard Wagner erschienenen Schriften, Musikwerke u. s. w. nebst biographischen Notizen (Offenbach a. M., Joh. André, 1878). Von besonderen Auszeichnungen, die dem Meister zu Theil wurden, ist wol nur die Ernennung zum Ehrenbürger von Bologna erwähnenswerth, die am 31. Mai 1872 erfolgte. Bei seiner Einführung als Mitglied der Berliner Akademie, die 1869 erfolgte, nachdem seine Aufnahme wenige Jahre vorher abgelehnt worden war, las er: »Ueber die Bestimmung der Oper« eine Abhandlung, die auch besonders gedruckt erschien.

Bis auf den heutigen Tag hat die gesammte Thätigkeit Wagner's ebenso enthusiastische Verehrer und Anhänger gefunden, wie heftige und unversöhnliche Gegner. Während auf der einen Seite bis zum Fanatismus begeisterte Apostel den Meister als den Schöpfer einer neuen, der einzig wahren Kunst verehren und in überschwenglichster Weise preisen, werden auf der andern seine Gegner nicht müde, ihn als den schlimmsten Feind der Kunstentwickelung unserer Zeit, als einen kühnen Neuerer, durch dessen, die Massen blendende Experimente die Kunstentwickelung empfindlich geschädigt wird, zu bekämpfen. Es ist diese Erscheinung nur auf dem Gebiet derjenigen Kunst möglich, deren Werth und innerstes Wesen so äusserst schwierig in bestimmte Begriffe zu fassen und unter fest begrenzte Gesetze zu bringen ist. Daher ist es auch erklärlich, dass, je nach der besondern Erkenntniss vom Werth und Wesen der Tonkunst, beide Anschauungen der Thätigkeit Wagner's durchaus begründet erscheinen. Den ältern Meistern ist die Musik niemals anders als eine Kunst erschienen, die, wie alle anderen Künste, nur durch die bestimmt abgegrenzten

und gegliederten Formen einen Inhalt zu offenbaren und damit künstlerische Wirkung zu erzeugen vermag. Dem entspricht auch ihr Bildungsgang, dessen Hauptziel jene Herrschaft über alle Mittel und Formen der Musik war, die allein befähigt einen Inhalt darzustellen. Erst den Romantikern wurde die Tonkunst zur Sprache, in der sie ihrer, an den Wundern der romantischen Welt genährten Innerlichkeit Ausdruck gaben. Dieser neue Inhalt entbehrte selbst zu sehr der festgefügten Formen, als dass er nach formell abgerundetem Ausdruck drängen konnte. Dabei ist er meist so glänzend und berauschend, dass er die mehr sinnlich wirkende Seite des Darstellungsmaterials ganz besonders beansprucht. Von entscheidendem Erfolge wurde dieser Trieb nach erhöhter Wirkung mit den äusserlich rührenden Mitteln natürlich für die Oper, die in ihr den mächtigsten Bundesgenossen sieht. Die Oper ist für die äussere Schaustellung berechnet, auf die Massen zu wirken ist eine ihrer Aufgaben und es lag im Wesen der Romantik, bald diese als ihre einzige zu erfassen. Die Meister der dramatischen Musik: Gluck, Mozart und Beethoven, nicht weniger wie Händel und Bach, suchten und fanden auch den dramatischen Ausdruck nur in den festgefügten Formen; erst mit Weber wurde dieser Standqunkt verrückt; in dem Bestreben nach lebendiger, sinnlich reizvoller Wirkung gewinnt die Musik mehr decorative Bedeutung; während sie bei den ältern Meistern die psychologische Entwickelung nicht nur unterstützt, sondern oft ganz ausschliesslich bewirkt, ist jetzt die Musik mehr auf die äussere, auf die Schaustellung und die wirksamere Gestaltung derselben berechnet. Der gleiche Zug aber ist auch Grund und Boden des Wagner'schen Musikdramas. Er nimmt bereits den Knaben und Jüngling so gefangen, dass diesem, trotz seiner aussergewöhnlichen Begabung die Technik zu erlernen, grosse Schwierigkeiten und entschiedenen Widerwillen bereitet und bald wirft der Kunstjünger dann alles über Bord, was diesem Zuge nicht direkt und ausschliesslich dient.

Entscheidend wurde für ihn hierbei das Auftreten der Schröder-Devrient. Die grosse Meisterin des recitirenden Gesanges erschloss ihm die Macht jenes dramatischen Ausdrucks, den in eigner Weise zu finden er nunmehr sich zum Ziel seines Lebens setzte und er verfolgte es von nun an mit jener, weder durch Misserfolge, noch durch den hartnäckigsten Widerstand zu ermüdenden Energie, die ihm bald eine grosse Zahl einflussreicher Freunde zuführte, aber auch erbitterte Gegner erstehen liess. Noch ehe er überhaupt mit den Mitteln des dramatischen Ausdrucks so vertraut war, dass er diese aus sich heraus hätte gestalten können, wollte er Erfolge erreichen und auf die Massen wirken, und so konnte er dies nur, indem er die vorhandenen Mittel anwandte. In seinen ersten Opern: »Der fliegende Holländer« und »Rienzi« verwendet er fast ausschliesslich nur die schnell und sicher wirkenden Mittel, gewissermassen die dramatischen Schlagwörter der italienischen, wie der französischen und deutschen Oper, wie denn überhaupt, bis zu seinen neuesten Dramen mit Musik, Reminiscenzenjäger in seinen sämmtlichen Werken das ergiebigste Feld für ihre Thätigkeit fanden. Allein der, mit den Ideen des jungen Deutschlands erfüllte jugendliche Dichtercomponist konnte natürlich dabei nicht stehen bleiben. Als Anhänger der neuen zersetzenden Ideen, jener aus der Romantik hervorgegangenen Philosophie, die an allem Bestehenden rüttelte, in dem Bestreben es neu- oder umzugestalten, wandte er sich mit vernichtender Kritik gegen die sogenannte grosse Oper, die namentlich in Meyerbeer ihren glänzendsten Vertreter gefunden hatte. Zunächst verhalf er dem von dieser arg gemisshandelten Text und Stoff zu ihrem Recht. Meyerbeer und seine Nachahmer hatten beide nur ihren Zwecken dienstbar gemacht, oft allen Gesetzen der dramatischen Entwicklung zum Hohn, und dass Wagner diesen Unfug als solchen darstellte, sichert ihm allein schon seinen Platz in der Geschichte unserer Kunst, und die Kritik, was sie auch gegen die Texte zu »Tannhäuser«, »Lohengrin« und »Meistersinger«, zum »Nibe-

lungenring« und »Parsifal« zu sagen weiss, sie muss dennoch ihre hohe Bedeutung jenen gegenüber anerkennen. Erst mit der eigentlichen Stellung, welche Wagner der Musik in seinem Kunstwerk anwies, trat er in scharfe Opposition mit der bisherigen Praxis und den Anschauungen der besten und grössten Meister und damit erst vollzog sich jene Scheidung in Wagnerianer und Anti-Wagnerianer. Wem die Musik nur als **Sprache** erscheint, und wer den dramatischen Ausdruck nur in der, mit zündender Gewalt ausgeführten und mit genialem Raffinement harmonisch und instrumental unterstützten, gesanglichen Deklamation der Worte findet, der muss sich dem Meister auf Gnade und Ungnade ergeben, denn dies Ziel hat er fast bis zur Vollendung erreicht. Wer aber der Musik auch in ihrer Verbindung mit dem Drama eine höhere Stellung aweist, wer sie auch hier als **Kunst** fasst, die nicht nur die Wirkung von Deklamation und Aktion, von Scenerie und Kostüm unterstützen, sondern innere Prozesse, den ethischen Grundinhalt der gesammten Handlung, den jene äusseren Mittel der Darstellung meist unberührt lassen, in fassbaren Formen darlegen soll, der muss nothwendiger Weise Front machen, nicht gegen das neue Kunstwerk an sich, das seine Berechtigung behält als glänzender Ausdruck einer nur subjektiv wahren Anschauung, aber gegen die Theorie, die darauf gebaut werden soll, und die es als einzig berechtigt und mustergiltig erscheinen lassen will. Von diesem Standpunkt aus erscheint Wagner nur als eine Specialität, die ihre Bedeutung für die Kunstentwickelung hat, aber natürlich in anderer Weise, als seine blindgläubigen Anhänger annehmen.

Waisen nannte man im Meistergesang (s. d.) die Verse einer Strophe die allein standen, ohne durch Reime mit andern verbunden zu sein.

Waisselius, Matthäus, ein Lautenist des 16. Jahrhunderts, aus Bartstein in Preussen gebürtig, hat nachstehend verzeichnete Werke für die Laute herausgegeben: »*Tabulatura continens insignes et selectissimas quoque cantiones, quatuor, quinque et sex vocum; testudini aptatas, ut sunt: Praeambula, phantasiae, cantiones germanicae, italicae, gallicae et latinae, Passamesiae, Gagliardae et Choreae*« (Francofordiae ad Viadrum in officina Joannis Eichhorn, 1573, in Fol.). »Tabulatura oder Lautenbuch allerley künstlicher Präambula, auserlesener teutscher und polnischer Taentze, Passamezen u. s. w. auff der Lauten zu schlagen« (Frankfurt a. O., 1592, in Fol.).

Walbert, Johann, geboren zu Nürnberg am 19. Decbr. 1661, studirte zu Jena und zu Altdorf, wurde 1692 Cantor und Schulkollege daselbst und 1703 zu Nürnberg an der Sebalderkirche. Er starb am 12. Juni 1727. Von ihm ist gedruckt: »Gott geheiligter Christen Tafelmusik, ein Communion-Liederbuch, mit einer Vorrede des Prediger Wulfers« (Nürnberg, 1718).

Walch, Johann Heinrich, Kammermusiker des Herzogs von Sachsen-Gotha, gegen 1775 geboren, wurde später Chor-Direktor und dann Kapellmeister derselben Kapelle. Er starb zu Gotha am 2. Octbr. 1855 und ist bekannt durch zahlreiche Arrangements für Harmoniemusik, auch wird ihm in neuerer Zeit die Composition des Pariser Einzugsmarsches zugeschrieben.

Walckiers, s. Walkiers.

Wald, Samuel Theophil, Professor der Philosophie und Dr. theol., ist zu Breslau am 17. October 1760 geboren. Er studirte in Halle und wurde 1786 Professor der griechischen Literatur, später Seminar-Inspektor, Consistorial-Rath u. s. w. Er starb in Thorn 1828. Zu seinen Schriften gehört auch eine Abhandlung, welche speciell die Musik der Griechen zum Gegenstand hat: »*Historiae artis musicae Specimen primum*« (Halle, 1781, in 4°, 24 S.).

Waldeck, Franz Adam, geboren 1743 zu Fritzlar bei Kassel, fungirte als Cantor und Organist der Kathedrale zu Münster, starb aber schon 1776. Für diese Kirche schrieb er Messen, ein *Te deum*, Motetten, Arien, Duos. Ferner die Dramen und Schauspiele, welche von den Schülern des Gymnasiums dargestellt wurden, und zwei Opern: »Der Brauttag« und »Der grüne Kahn«, eine Sinfonie, Quartette.

Walder, Johann Jacob, Tonkünstler, wurde 1790 zu Unterwezikau im Canton Zürich geboren. Seine musikalischen Studien machte er unter Egli und Schmidlin in Zürich, wo er sich auch später niederliess. Er führte daselbst 1779 die von ihm componirte Cantate »Der letzte Mensch« mit Beifall auf. Diese Cantate erschien im Clavierauszug in Zürich 1779. Ferner sind gedruckt: »Gesänge am Clavier« (1780). »Sammlung christlicher Gesänge zum Gebrauch bei der häuslichen wie bei der öffentlichen Gottesverehrung, nach den Worten des Schweizer Poeten Zollikofer, für drei und vier Stimmen« (1791). »Anleitung zur Singkunst in kurzen Regeln für Lehrer und in stufenweiser Reihe, von Uebungen und Beispielen für Schüler« (Zürich, 1788).

Waldflöte, Waldpfeife, *Tibia sylvestris*, 2,5—1,25—0,62 mtr., ist eine weit mensurirte Flötenstimme von Metall oder Holz. Als Quinte im 1,66 Meter-Ton heisst sie Waldquinte.

Waldhoer, Matthias, Professor der Musik am Gymnasium zu Kempten in Baiern, starb im Juli 1856. Er hat sich durch zwei Lehrbücher bekannt gemacht: »Theoretisch-praktische Clavier-Partitur, Präludier- und Orgel-Schule, sowohl für Anfänger als auch schon geübtere Clavier- und Orgelspieler« (Kempten, Koesel, 1826—1828, drei Theile in Folio). »Neue Volksgesang-Schule oder gründliche Anleitung, den Gesang sowohl in den öffentlichen Schulen als auch beim Privat-Unterrichte u. s. w.« (Kempten, Kresel, in 4°, 90 S.).

Waldhorn, s. Horn.

Waldhorn (Orgel), *Cornetto di caccia*, *Corno par force*, *C. sylvestre*, *Cors de chasse*, heisst eine 2,5—1, 25—0,62 mtr. Rohrwerk, welches den Ton des gleichnamigen Blasinstrumentes nachahmen soll. Diese Stimme ihrem Original gleichzumachen, ist bisher noch nicht gelungen.

Waldpfeife, s. Waldflöte.

Waldquinte, s. Waldflöte.

Walgeka, s. Walnyka.

Walinga, s. Walnyka.

Walker, Eberhard Friedrich, Orgelbauer zu Cannstadt in Würtemberg, wo er Mitte des 18. Jahrhunderts geboren wurde, erlernte die Orgelbaukunst bei Fries in Heilbronn. Zu seinen Werken gehören die Orgel in der Garnisonkirche zu Ludwigsburg (1790) und die Orgel in Cannstadt (1793), bei welcher sich die Doubleflöte besonders auszeichnen soll. Sein Sohn:

Walker, Eberhard Friedrich, geboren 1794 in Cannstatt in Würtemberg, erlernte bei dem Vater die Orgelbaukunst und gründete eine der bedeutendsten Werkstätten des Orgelbaues, der ihm zahlreiche und bedeutende Verbesserungen verdankt. Schon im Jahre 1817 führte er manche derselben ein. 1820 baute er sein erstes selbständiges Werk mit 10 Stimmen. In demselben Jahre siedelte er nach Ludwigsburg über, sein Geschäft bescheiden anfangend. 1824 erbaute er die Orgel der Garnisonkirche in Stuttgart und vollendete 1833 die Orgel der Paulskirche in Frankfurt a. M. mit 74 Registern. 1836 erbaute er eine Orgel von 65 Stimmen in Petersburg und so verbreitete sich der Weltruf dieser Firma von Tag zu Tag. Seit dem Jahre 1842 erweiterte er sein Geschäft immer mehr, liess später seine Söhne dem Geschäfte beitreten und gründete die Firma Walker & Comp. Das Geschäft nahm immer grossartigere Dimensionen an; hochbedeutende Werke wurden gebaut, so die Orgel mit 100 Stimmen im Münster zu Ulm 1856, die mit 86 Stimmen in der Musikhalle zu Boston 1863. Ausserdem fallen der Firma wesentliche Verbesserungen zu, sowohl am Regierwerk und Gebläse, wie am Pfeifenwerk und den Windladen, sowie des Crescendo- und Decrescendo-Trittes für das volle Werk. Die Firma geniesst deshalb mit Recht einen Weltruf im wahren Sinne des Wortes, ist überhaupt mit Auszeichnungen aller Art belohnt und arbeitet nicht nur für alle Länder Europas, sondern auch für Amerika, Indien und Australien. Seit dem Jahre 1820 wurden folgende grössere Werke durch diese Anstalt hergestellt. Die Orgel mit 100 Stimmen im Münster zu Ulm, mit 86 in der

Musikhalle zu Boston, mit 74 in der Paulskirche zu Frankfurt a. M. und in der Stiftskirche zu Stuttgart, mit 65 in der St. Petrikirche zu St. Petersburg und in der Olaikirche zu Reval, mit 61 in der protestantischen Kirche zu Mühlhausen im Elsass, mit 54 in der Kirche zu Helsingfors, mit 53 in der Kirche zu Wiesbaden, mit 52 in der katholischen Kirche zu Frankfurt a. M., in der Kathedrale zu Agram und im Dom zu Frankfurt a. M., mit 50 in der Kilianskirche zu Heilbronn, mit 47 in der Stadtkirche zu Glarus, mit 46 in der Deutsch-reformirten Kirche zu Frankfurt a. M., mit 45 im Saalbau zu Frankfurt a. M., mit 44 in der katholischen Kirche zu Karlsruhe, mit 40 in der Barfüsserkirche zu Augsburg und zu St. Georg in Hagenau im Elsass, mit 39 in der First-Church in Boston, mit 37 in der Universitätskirche zu Würzburg, in der Synagoge zu Frankfurt a. M., in der Universitätskirche zu Erlangen, in der Kirche zu Reutlingen und in der Kirche zu Tübingen, mit 36 in der katholischen Kirche zu Kempten und der Kirche zu Zweibrücken, mit 35 in den Kirchen zu Hall, Schramberg, im Frauenmünster zu Zürich, der Liebfrauenkirche zu Frankfurt a. M. und der Kathedrale zu Buenos Ayres, mit 33 in der reformirten Kirche zu Petersburg, den Kirchen zu St. François, Lausanne, zu St. Martin, Memmingen, und Markgröningen, mit 32 in den Kirchen zu Ravensburg, Burgdorf und Oppenheim, mit 31 in den Kirchen zu Planitz, Lochen, Ludwigsburg, Wellhausen, Horb, Schorndorf und Kirchheim und mit 30 in der St. Annenkirche zu Petersburg, in der Kirche zu Bischoffszell, in der protestantischen Kirche zu Münster, in den Kirchen zu Crefeld und Norwoch.

Walker, John, geboren 1732 in Friern-Barnet, war eine Zeit lang Schauspieler, dann Schulmeister und starb im Monat Juli 1807, nachdem er sich durch mehrere Schriften bekannt gemacht. Hier sind zu nennen: »*The Melody of speaking delineated, or Elocution taught like Music, by visible Signs*« (London, Robinson, 1787, in 4°). Die sechste Auflage erschien 1810 in 8°. Im September 1787 erschien in »*Monthly Review*« ein Auszug aus obigem Werke.

Walker, Joseph Cooper, Schriftsteller, Mitglied mehrerer Akademien, ist im November 1760 in Dublin, wo er auch die Universität besuchte, geboren. Er wurde Beamter bei der Verwaltung in Irland, begann aber schon früh sich literarisch bekannt zu machen. Um seinen Gesundheitszustand zu verbessern, ging er nach Italien, wo er in Rom in die Akademie der Arkadier aufgenommen wurde, und dann nach Frankreich, wo er in Saint-Valery am 12. April 1810 starb. Zu seinen Werken gehört auch eines, das für die Geschichte der Musik der Irländer und der altnordischen Völker überhaupt bedeutungsvoll ist: »*Historical Memoirs of the Irish Bards, interspersed with anecdotes and occassional observations on the Music of Irland. Also an historical and descriptive account of the musical instruments of the ancient Irish, and an appendix containing several biographical and other papers, with select irish Melodies*« (Dublin, Luke White und London, Payne, 1786, ein Band in 4°, 166 S., nebst einem Anhang von 124 S. und Tafeln. Der Anhang enthält folgende Aufsätze: 1) »Nachforschungen, die alte irländische Harfe betreffend, von Edouard Ledwich, Mitglied der Gesellschaft der Alterthumsforscher zu London.« 2) »Brief an Joseph C. Walker über den Stil der alten irländischen Musik, von demselben.« 3) »Essai über die Accente in der Poesie und Musik der Irländer, von William Beauford, Mitglied der Gesellschaft der Alterthumsforscher Irlands.« 4) »*Dissertazione del signor canonico Orazio Maccari (di Cortona) sopra un antica statuetta di marmo rappresentante un suonator di cornamusa* u. s. w.« 5) »Memoire des Barden Cormac-Comman mit dessen Portrait im Alter von 83 Jahren, von Ralph Ouseley, Limerik.« 6) »Memoire des Barden Turlough O'Carolan, von J. C. Walker« (schon 1784 veröffentlicht). 7) »Notizen über drei Bronze-Trompeten, gefunden bei Cork.« 8) »Aufsatz über die Construktion und die Verbreitung der irländischen Harfe, von ihrem Ursprunge bis auf die neue Zeit von William Beauford.« 9) »Auswahl Irländischer Melodien, aus 15 Stücken bestehend.«

Walkiers, Eugen, französischer Flötenvirtuose und Componist, ist 1789

zu Avesne im Departement du Nord geboren, begann seine Studien dort unter Leitung eines gewissen Marchand und setzte sie später in Paris unter dem berühmten Flötisten Tulou fort; gleichzeitig genoss er den Unterricht Reicha's in der Harmonie und Composition mit solchem Erfolge, dass seine Arbeiten bald zu grosser Beliebtheit gelangten. Er starb in den 70er Jahren, nachdem er mehr als hundert Werke für sein Instrument veröffentlicht hatte, theils mit Clavier-, theils mit Streichquartettbegleitung, mit Phantasien über Opernmelodien, Variationen und Rondos, erschienen in Paris bei Brandus und in Mainz bei Schott. Namentlich verdienen seine Duette für zwei Flöten, seine Quartette für Flöte, Violine, Bratsche und Violoncell, sowie seine, im Verein mit Kalkbrenner geschriebenen Duetten für Flöte und Clavier die Beachtung der Flötisten.

Wallace, William Vincent, gehört in England und Amerika zu den rühmlichst genannten Componisten und Pianisten. Er wurde am 1. Juli 1814 in Waterford in Irland geboren. Sein Vater, Militärmusikdirektor der dasigen Garnison, übernahm auch die erste musikalische Erziehung seines begabten Sohnes. Als derselbe 15 Jahre alt geworden war und bereits auf fast allen Instrumenten Geschicklichkeit erworben hatte, schickte ihn der Vater nach Dublin, wo er es im Clavier- und Violinspiel und als Clarinettist bald zu bedeutender Fertigkeit brachte. Er trat als Violinist ins Theaterorchester und übernahm nach einiger Zeit die Leitung der Philharmonischen Concerte. Achtzehn Jahre alt überstand er eine schwere Krankheit, worauf die Aerzte ihm zur völligen Wiederherstellung eine Seereise anriethen. In Folge dessen reiste er nach Australien und landete nach einer sechsmonatlichen Seereise, vollkommen hergestellt, in Sidney. Hier gab er als Pianist Concerte, die sehr einträglich für ihn waren. Er ging dann aufs Neue wieder an Bord und besuchte überall, Concerte gebend, Neuseeland, Ost- und West-Indien, Chili, Mexiko und die Vereinigten Staaten von Nordamerika. 1841—42 dirigirte er in der Hauptstadt Mexiko die italienische Oper. Von 1843 bis 1853 lebte er in Newyork, besuchte aber während dieser Zeit England und Belgien. 1863—65 hielt er sich in Paris auf. 1846 trat W. mit einer Oper »*Maritana*« hervor, die zuerst in London, dann in Wien mit Beifall gegeben wurde. 1847 folgte ihr »Mathilde von Ungarn«, in London und Wien aufgeführt. (Clavierauszug bei Cramer, Beale & Comp.). Eine dritte Oper »*Luzinne*« erschien erst 1860 auf dem englischen Theater und 1861 eine vierte, die »Bernstein-Hexe«. Beide Opern wurden brillant aufgenommen. Im November 1862 folgte noch: »Der Triumph der Liebe«. Durch diese Opern und eine grosse Zahl von ansprechenden Claviercompositionen verschaffte er sich in der Reihe der englischen Componisten der Gegenwart einen hervorragenden Platz. Seine Claviercompositionen sind: Notturnos, Walzer, Galopps, Etüden u. a. im leichteren Salonstil. W. starb am 12. October 1865 im Bade Tourainai in den Pyrenäen.

Wallbach, s. Canzi.

Wallerstein, Anton, geboren am 28. September 1813 in Dresden, wo seine Eltern in angenehmen Verhältnissen lebten, zeigte frühzeitig Neigung und Talent zur Musik, weshalb er bald Unterricht, insbesondere im Violinspiel, erhielt. Kaum zehn Jahre alt konnte W. öffentlich als Violinist auftreten und mit dem Vortrag des *Es-dur*-Quartetts von Rode Beifall ernten. In Berlin, wohin W. im Jahre 1827 reiste, nahmen sich Spontini, Meyerbeer, der sächsische Gesandte v. Watzdorf und Saphir auf das Freundlichste seiner an. Er spielte dort im Hoftheater, und sowohl hier, wie ein Jahr später in Leipzig unter stetem Beifall des Publikums. Nach seiner Rückkehr fand er in Dresden die liebevollste Aufnahme in der Familie des Fürsten Gallitzin. Der 14jährige Knabe ertheilte dem bejahrten Fürsten Musikunterricht. Auf einem Ausfluge nach Böhmen spielte W. in Prag mit solchem Erfolge, dass er an einem Abend fünfmal gerufen wurde. Schon im Jahre 1829 erhielt er eine Anstellung bei der Dresdener Hofkapelle, die er 1832 mit einer gleichen Stellung in Hannover vertauschte. Auch dort hatte er sich grossen Beifalls zu erfreuen; namentlich

zeichnete ihn der kunstsinnige Herzog von Cambridge in aufmunternder Weise aus. Spätere Leistungen seiner Kunst in Braunschweig, Hamburg und anderen Städten wurden überall mit gleicher Anerkennung belohnt. Die Berliner französische Schauspielergesellschaft gab im Jahre 1836 Vorstellungen in Hannover, wobei W. die musikalische Leitung übernahm. Als die Gesellschaft nach Kopenhagen ging, nahm er Urlaub und folgte derselben auf ihren Wunsch, um auch in Kopenhagen die französischen Vaudevilles zu leiten. Nach seiner Rückkehr verleideten ihm unangenehme Verhältnisse und unverdiente Kränkungen das öffentliche Auftreten, deshalb gab er dasselbe seit 1841 ganz auf. Das Ausgezeichnete seines Vortrages lag weniger in der glänzenden Technik, als in dem tiefen Gefühl und dem Seelenvollen seines Spieles. Wallerstein's erste Composition erschien 1830. Unter seinen späteren beliebten Liedern fanden die meiste Verbreitung: »Das Trauerhaus« und »Sehnsucht in die Ferne«. Im Hamburger Thalia-Theater brachte W. verschiedene seiner kleinen Compositionen persönlich zur Aufführung. Der Beifall, den er erntete, veranlasste einen Verlagsvertrag mit der Musikalienhandlung J. Böhme unter den vortheilhaftesten Bedingungen für den Componisten. Dies Unternehmen trug Wallerstein's Namen und Tänze durch ganz Deutschland, Frankreich und England und führte ihn in die Salons wie in die Tanzsäle des Volks. Die kleinen Pieçen sind leicht zu spielen, sehr melodisch und von einem gewissen schwermüthigen Colorit; begreiflich, dass sie, namentlich in der Frauenwelt, zahlreiche Freundinnen fanden, die sich an diesen kleinen musikalischen Genrebildern immer und immer wieder erfreuen. Vielleicht, wenn W. in der Jugend neben der musikalischen Leistung auch tiefer in die Theorie der Musik eingeführt worden, dass er dann auch in anderen Fächern der Tondichtung zu ähnlichem Ansehen gelangt wäre wie auf dem Gebiete, das er nun pflegt und in bescheidener Selbstbeschränkung nicht überschreitet. Die Compositionen Wallerstein's sind in Deutschland bei verschiedenen Verlegern erschienen, die meisten bei B. Schott's Söhne in Mainz. Besondere Popularität erlangten: »*La coquette*«, »*Redova parisienne*«, »Studenten-Galopp«, »Erste und letzte Liebe«, »Grisetten-Polka«, »Lorle-Ländler«, »Ungarischer Sturmgalopp, Bauernländler«. Im Ganzen sind gegen 300 Pieçen bis opus 275 gehend erschienen. Seit dem Jahre 1858 lebt W. abwechselnd in Dresden, Wiesbaden, Frankfurt a. M. u. s. w. Mit dem letzten bei Kahnt erschienenen op. 275 gedenkt er seine musikalische Wirksamkeit ganz abzuschliessen und sich ins Privatleben zurückzuziehen.

Wallershauser, s. Valesi.

Wallin, Georgius, Schwedischer Geistlicher, geboren 1686 in Gevalia am Bossnischen Meerbusen, studirte zu Upsala und unternahm dann zur Erweiterung seiner Kenntnisse eine Reise durch ganz Europa, bei welcher er sich einige Zeit in Wittenberg aufhielt. Nach seiner Rückkehr wurde er Professor in Upsala, später Bischof von Gothenburg, wo er 1760 starb. Unter seinen Schriften befindet sich: »*De Prudentia in cantionibus ecclesiasticis adhibenda*« (Wittenberg, 1723, in 4°; zweite Ausgabe 1733, in 4°, 76 S.).

Wallis, John, englischer Musikgelehrter, wurde am 23. November 1616 zu Ashford in der Grafschaft Kent geboren, als Sohn eines anglikanischen Geistlichen. Im Alter von sechs Jahren verwaist, wurde er einer Schule seiner Vaterstadt, später einem Gymnasium (College) der Grafschaft Essex übergeben; endlich bezog er die Universität Cambridge, wo er sich eine gründliche Kenntniss der lateinischen, griechischen und hebräischen Sprache sowie der Theologie und verschiedener Zweige der Philosophie aneignete. Nachdem er beschlossen, sich dem geistlichen Stande zu widmen, erwarb er 1637 den, die Vorstufe zum Predigeramt bildenden Grad des Baccalaureus, 1640 den des Magisters und wurde bald darauf Prediger zu London, woselbst er auch als einer der Secretäre bei den Theologenversammlungen in Westminster fungirte. Hier veranlasste er Zusammenkünfte einer Anzahl von Gelehrten zum Zwecke der Besprechung physikalischer, anatomischer und mathematischer Fragen, welche Vereinigung

später zur Bildung der Londoner Königl. Akademie der Wissenschaften führte. Im Jahre 1649 wurde er, mit der Würde eines Doctors der Theologie bekleidet, als Professor der Geometrie (der Titel lautet: »*Geometriae Professor Savilianus*«) an die Universität Oxford berufen, wo er als Lehrer wie als Schriftsteller, von 1657 an auch als Custos des akademischen Archivs eine fruchtbringende Thätigkeit entfaltete bis zu seinem am 28. October 1703 zu London erfolgten Tode. Unter seinen vielen wissenschaftlich werthvollen Arbeiten sind die folgenden für den Tonkünstler von Bedeutung: 1) »*Tractatus elenchticus adversus Marcii Meibomii dialogum de proportionibus*« (Oxford, 1657), eine Widerlegung des berühmten holländischen Musikgelehrten, welche W. 1663, dann im ersten Bande seiner »*Opera mathematica*« wieder abdrucken liess. Meibom war in Folge seiner Werthbestimmung des syntonichen Comma (80:81) in seiner obengenannten Arbeit von verschiedenen competenten Gelehrten angegriffen worden und hatte sich in einer Weise vertheidigt, die an persönlicher Rücksichtslosigkeit gegen seine Collegen zu ersetzen suchte, was ihr an sachgemässer Begründung abging; da fand er in W. einen Gegner, der ihn als Mathematiker ersten Ranges und als vollendeter Hellenist derart in die Enge trieb, dass er seine Sache verloren geben musste. Trotzdem liess W. in seiner Kritik niemals die Regeln der Höflichkeit ausser Augen; nur etwa bei seiner Widerlegung der Meibom'schen Behauptungen bezüglich des kleinsten musikalischen Intervalles, des Limma, geräth er in einen lebhafteren Ton und erklärt, dass der Autor geträumt zu haben scheine (»*omnino somniasse videtur*«). Dies, sowie die vernichtenden Schlussworte Wallis': »*Falsa denique sunt ea omnia quae, in suo de Proportionibus dialogo, nore protulit Meibomius*« musste Meibom ruhig über sich ergehen lassen, da er wol einsah, dass es für ihn nicht gerathen sei, sich mit einem Kämpfer von der Bedeutung des Oxforder Professors weiter einzulassen.

Eine für die Musikwissenschaft noch ungleich wichtigere Arbeit Wallis' ist: 2) »*Claudii Ptolemaei harmonicorum libri tres, excod. mss. undecim, nunc primum graece editus*« (Oxonii, e Theatro Scheldoniano, 1682, ein Band in 4°). Diese, mit einer lateinischen Uebersetzung und werthvollen Anmerkungen versehene Ausgabe des Ptolemäus schliesst mit einer Abhandlung: »*De veterum harmonica ad hodiernam comparata*«, in welcher die Meinung widerlegt wird, dass die Alten eine Harmonie im heutigen Sinne, d. h. gleichzeitiges Erklingen mehrerer Tonreihen, gekannt haben. Dies Werk ist noch zweimal gedruckt worden und zwar im dritten Bande von Wallis': »*Opera mathematica*« (Oxford, 1695 und 1699) zugleich mit: 3) »*Porphyrii in harmonica Ptolemaei commentarius*« und 4) »*Manuelis Bryenii harmonica*«, beide zum ersten Male veröffentlicht und wie die Harmonik des Ptolemäus mit einer lateinischen Uebersetzung und Anmerkungen begleitet. Von seinen übrigen Werken handeln über Musik und Akustik: »*A letter, concerning a new musical discovery: A discours on the trembling of consonant strings*«, written from Oxford, 1667, 1676 (betrifft das Mitklingen gleichgestimmter Töne und erschien 1677 im 12. Bande der »*Philosophical transactions*«). 6) »*On the strange effects reported of Music in former times*«, ebenda 1698 (widerlegt die Behauptungen von der wunderbaren Wirkung der Musik bei den Alten). 7) »*On the division of the Monochord*«, ebenda 1698. 8) »*On the imperfection of the Organ*«, ebenda 1698. 9) »*Observations concerning the swiftness of sound*«, ebenda 1672. 10) »*Some experiments and observations concerning the sounds*«, ebenda 1697. Endlich eine eingehende Kritik der 1688 zu London erschienenen Abhandlung von Salmon: »*A Proposal to perform Music in perfect and mathematical proportions.*«

Walliser, Christoph Thomas, bekannt als Componist und theoretischer Schriftsteller, war Professor am College zu Strassburg und Musikdirektor der dortigen Kathedrale und der Universität seit dem Jahre 1599. Er ist in Strassburg geboren und starb daselbst am 26. April 1648. Eine theoretische Abhandlung von ihm führt den Titel: »*Musicae Figuralis praecepta brevia, facile ac perspicua methodo conscripto et ad captum tyronum accommodata: quibus praeter*

exempla, praeceptorum usum demonstrantia, accessit centuria exemplorum fugarumque, ut vocant 2, 3, 4, 5, 6 et plurium vocum, in tres classes distributa ac in gratiam et usum classicae juventutis scholae Argentoratensis elaborata« (Argentorati, 1611, in 4°, 18 Blätter). Die Compositionen von W. sind folgende: »*Chorus Nubium ex Aristophanis comoedia ad aequales compositus; et Chori musici novi Eliae dramati sacro-tragico accommodati*« (Strassburg, 1613). »*Chori musici novi harmonicis 4, 5 et 6 vocum numeris exornat et in Charicleis tragico-comoedia in Argentoratensis Academiae theatro exhibita, interpositi*« (Strassburg, 1641). »*Catecheticae Cantiones Odaeque spirituales, Hymni et Cantica praecipuorum totius anni festorum et Madrigalia*« (Strassburg, 1611). »*Sacrae Modulationes in festum Nativitatis Christi, quinis vocibus elaboratae*« (ibid. 1613). »Kirchengesänge oder Psalmen Davids, nicht allein *una voce*, sondern auch mit Instrumenten von 4, 5 und 6 Stimmen« (Strassburg, 1614). »*Ecclesodiae novae* das ist Kirchengesänge, zweiter Theil, darinn die Catechismus-Gesäng vnd andere Schrifft und Geistliche Lieder sampt dem *Te Deum laudamus* vnd der *Litania* mit 4, 5, 6 vnd 7 Stimmen gesetzt« (Strassburg, 1620). »Herrn Wilhelm Salusten von Bartas Triumph des Glaubens. Beides Figural und Choral in fünf Stimmen gesetzt von Christophoro Thoma Wallisero der Statt Strassburg verordneten Musiko« (Getruckt im Jahr 1627 in 4°, 10 Bogen).

Walliser Harfe, engl.: *Welsh Harp*, die alte Harfe der Walliser Barden, war mit einer Doppelreihe Saiten bezogen; die eine war in die diatonische Tonleiter gestimmt: *c—d—e—f—g—a—h—c*; die andere in die chromatischen Töne *cis—dis—fis—gis—ais*. Das Instrument ist jetzt natürlich zur grossen Seltenheit geworden.

Walnyka, auch Walinka oder Walgeka genannt, ist der bei den Russen gebräuchliche Dudelsack. Er besteht aus einer angefeuchteten Ochsenblase, in welcher zwei oder drei Rohrpfeifen stecken, die nach Art der Sackpfeife (s. d.) gespielt werden.

Walsh, John, Instrumentenmacher und Inhaber der bedeutendsten Musikalienhandlung in London von 1710—1740. Schon 1710 begann er in Gemeinschaft mit einem John Hare Noten auf Zinnplatten stechen zu lassen, so dass ihm von mancher Seite die Erfindung dieser Manier zugeschrieben wird, und der Versuch, sie in den Handel zu bringen. Hauptsächlich liess er die Notenwerke des Auslands, da sie in England schwer zu haben waren, nachstechen. Diese Musikalien waren in einem Catalog: »*A Catalogue of Music, containing all the Vocal and Instrumental-Music, printed in England*« verzeichnet.

Walsingham, Thomas, englischer Historiker, ist in der Grafschaft Norfolk gegen 1440 geboren und trat ins Benediktiner-Kloster zu St. Alban. Ausser seiner Geschichte Englands und der Normandie hat er eine Abhandlung über Musik verfasst: »*Regulae Magistri Thomae Walsingham de Figuris compositis et non compositis, et de cantu perfecto et imperfecto*«. Zur Zeit als Hawkins seine Musikgeschichte schrieb, befand sich das Manuscript dieser Abhandlung in der Bibliothek des Grafen Shelburn; eine Abschrift davon befindet sich zur Zeit im British-Museum unter No. 105 des musikalischen Katalogs in einem Bande, welcher Auszüge aus verschiedenen musikalischen Abhandlungen enthält, die von einem Mönche Namens John Wylde ausgeführt sind.

Walter, Albert, Clarinettist und Componist für sein Instrument, geboren zu Coblenz in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, kam jung nach Paris, wo er erst als zweiter, dann als erster Clarinettist am Theater Montansier angestellt wurde. Später trat er als erster Clarinettist in ein Musikchor der Garden des Consuls und wurde 1805 zweiter Musikdirektor des Musikchors der kaiserl. Gardejäger. Nach der Restauration lebte er ohne Stellung, beschäftigt mit Arrangements für verschiedene Instrumente. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Symphonie concertante pour deux clarinette et orchestre*« (Paris, Pleyel). »*Six quatuors pour clarinette, violon, alto et basse*«, op. 27 (ibid.). »*Pots-pourris pour deux clarinettes No.* 1, 2, 3« (ibid.). »*Airs variés pour deux*

clarinettes« (ibid.). »*Valse, pour clarinette seule, livres* 1, 2« (ibid.). »*Duos pour deux flûtes*«, op. 22 (Paris, Porro). »*Six duos faciles pour flûte et violon*« (Paris, Pleyel). »*Airs variées pour flûte*« (Paris, Sieber).

Walter, August, 1821 zu Stuttgart geboren, wurde trotz seiner grossen Neigung und Begabung für Musik zu einem Conditor in die Lehre gebracht und musste hier ausharren, bis sich Molique seiner annahm, der ihn zum Geiger ausbildete und auch in der Composition unterrichtete. In Wien, wohin er später ging, studirte er Contrapunkt bei Sechter und nahm dann (1846) die Musikdirektorstelle in Basel an, in der er noch wirkt. Von seinen zahlreichen Compositionen, darunter eine Sinfonie für grosses Orchester, ein Octett für Blasinstrumente, drei Quartette für Streichinstrumente, haben namentlich Lieder für eine Singstimme mit Pianofortebegleitung und für Männerchor weitere Verbreitung gefunden.

Walter, Georg Anton, deutscher Violinist, der sich gegen 1785 in Paris niederliess und ein Schüler Kreutzer's wurde. 1792 wurde er Orchesterdirektor am Theater zu Rouen, in welcher Funktion er sich noch 1801 befand. Folgende Compositionen von ihm erschienen gedruckt: »*Quatuors pour deux violons, alto et basse*« (op. 1 et 2 Paris, Nadermann; op. 5 et 7 Paris, Pleyel). »*Trois trios pour deux violons*« (livres I, II, III Paris, Sieber; livre IV Paris, Schlesinger; livres V, VI Paris, Nadermann; livres VII, VIII Paris, Sieber; op. 14 Paris, Pleyel). »*Six sonates pour violon et basse*«, op. 24 (Paris, Porro).

Walter, Gustav, erster Tenor der Wiener Oper, ist zu Bilin in Böhmen 1835 geboren. In Prag besuchte er das Technikum, war aber zugleich Sängerknabe in St. Loretto und wurde auch wegen seiner schönen Altstimme oft veranlasst, gegen ein Honorar von 20 Kreuzern die Solis in der Domkirche zu singen. Als Praktikant und Zuckerkocher in der Lobkowitz'schen Zuckerfabrik zu Bilin beschäftigt, erregte W. die Aufmerksamkeit des kunstsinnigen Pfarrers Prohaska, der es bei seinen Eltern durchsetzte, dass er die Sängerlaufbahn einschlagen durfte. W. ging 1853 nach Prag, um unter Franz Vogl, Gesangsprofessor am Conservatorium, seine Studien zu machen. Schon sein erstes Auftreten als Liedersänger in den Concerten der Sophien-Akademie erregte allgemeines Aufsehen. Eine von Vogl veranstaltete Schüleraufführung brachte dem jugendlichen Sänger ein Engagement nach Brünn. Nach Jahresfrist wurde er an den damaligen Hofoperndirektor Cornet in Wien empfohlen, der ihn 1856 für die Hofoper engagirte und bald war er der Liebling der Wiener. Seine hervorragendsten Partien sind: Raoul, Faust, Lohengrin, Arnold, Adolar, George Brown, Florestan, Tamino, Ottavio, Vasco de Gama u. A. Einen bedeutenden Rang nimmt W. auch als Liedersänger ebenso wie als Oratoriensänger ein. Er ist jetzt k. k. Kammersänger und Mitglied der k. k. Hofkapelle.

Walter, Ignaz, Kurfürstlich Mainzischer Hofsänger und Componist, wurde 1758 zu Radowitz in Böhmen geboren und kam jung nach Wien, wo er unter Starzer, dem dortigen Kapellmeister, Gesang und Contrapunkt studirte. Nach vollendeten Studien wurde er 1779 am Hoftheater engagirt und erwarb sich durch seine schöne Tenorstimme, die zu den angenehmsten gehört haben soll, und durch ausgezeichneten Vortrag vielen Beifall. Hierauf kam er als Hofsänger an die Kur-Mainzische Bühne, die er aber in Folge der französischen Kriegsunruhen bald wieder verlassen musste. Er ging jetzt nach Frankfurt a. M. und von da nach Hannover zu Grossmann, der ihm wegen seiner umfassenden musikalischen Kenntnisse zugleich die Direktion der Singspiele übergab. Später übernahm er die Direktion des Theaters in Bremen. Er starb in Regensburg in hohem Alter. Als Componist, als welcher er sich in mehreren Messen, Motetten, Cantaten, Concerten für Instrumente und Operetten documentirte, zeigte er sich ganz besonders geschickt in der Instrumentirung und war sehr beliebt. Seine Operetten sind: »Der Kaufmann von Smyrna«; »Der ausgeprügelte Teufel«; »Fünfundzwanzigtausend Gulden«; »Graf Waltron«; »Der Trank der Unsterblichkeit«; »Der Spiegelritter«; »Die Hirten der Alpen«; »Die böse Frau«;

»Doktor Faust«; »Das Lustschloss des Teufels« u. a. Ein Quartett für Harfe, Flöte, Violine und Violoncello (op. 9) erschien bei Spehr in Braunschweig. Seine Gattin:

Walter, Juliane, geborene Roberts, wurde zu Braunschweig 1763 geboren und war eine vorzügliche Sängerin. Sie betrat 1782 die Bühne zum ersten Mal und wurde bald nach ihrer Verheiratung, die 1788 stattfand, mit ihrem Gatten zugleich an der Hofoper in Mainz engagirt, ebenso in Hannover. In späteren Jahren erblindete sie, was ihren Gatten veranlasste, sich ganz von der Oeffentlichkeit zurückzuziehen.

Walter, Josef, ist am 30. December 1833 in Neuburg a. d. Donau geboren und wurde von seinem Vater, einem musikalisch gebildeten Lehrer des Orts, früh zur Musik angehalten. Namentlich machte er im Violinspiel so bedeutende Fortschritte, dass er bereits im zwölften Jahre öffentlich als Solist auftreten und 1848 schon eine Concertreise unternehmen konnte. In den Jahren 1847—50 war er Schüler des Münchener Conservatoriums, und nachdem er auch noch einige Zeit den Unterricht von de Beriot genossen hatte, trat er 1851 in die Kapelle in Wien, wurde 1853 Kammermusiker in Hannover und 1859 Concertmeister in der Königl. Kapelle und Lehrer am Conservatorium zu München. Seine durchbildete Technik, wie sein edler und kräftiger Ton und vor Allem sein, von Wärme des Herzens und Bildung des Geistes getragener Vortrag würden ihn in die Reihen der ersten Meister geführt haben, wenn nicht ein früher Tod seinem Leben ein Ende gemacht hätte; er starb am 15. Juli 1875.

Walter Odington, s. Odington.

Walther von der Vogelweide, der grösste und nächst Nithart fruchtbarste Meister des Minnesangs, entstammt einem in Franken ansässigen niedern Adelsgeschlecht und ist wahrscheinlich zwischen 1165—1170 geboren. Nach seiner eigenen Angabe lernte er in Oesterreich singen und sagen. Nach Herzog Friedrichs Tode (Mitte April 1198 in Palästina) verliess Walther Oesterreich und ging nach kurzem Aufenthalt am thüringischen Hofe nach Mainz, wo er der Krönung Philipps von Schwaben am 8. September 1198 beiwohnte. Er blieb längere Zeit im Gefolge Philipps; Pfingsten 1200 tritt er vorübergehend in Wien auf; später finden wir ihn beim Herzog Bernhard von Kärnten und dann wieder am thüringischen Hofe, wo er die Bekanntschaft mit Wolfram machte. Bei dem Markgrafen Dietrich von Meissen verweilte er nur kurze Zeit, ebenso wie bei Otto IV. Erst Friedrich II. erfüllte ihm den lang gehegten Wunsch der Ertheilung eines kleinen Lehens, was ihn jedoch nicht von weiteren Wanderungen abhielt. 1217 ging er wieder nach Oesterreich und 1220 finden wir ihn in der Umgebung König Heinrichs, des Sohnes Friedrich II. Später lebte er dann in Würzburg, machte aber noch den Kreuzzug 1227 mit, ging dann wieder nach Würzburg, wo er wahrscheinlich auch gestorben ist. Hier liegt er im Kreuzgange des ehemaligen Collegiatstifts zum neuen Münster begraben. Der Sage nach hinterliess er ein Vermächtniss, nach welchem täglich auf seinem Leichensteine die Vögel gefüttert werden sollten. Seine Dichtungen sind lebendig und beschaulich und vollendet in der Form. Sie behandeln die mannichfaltigsten Gegenstände, weltliche und religiöse Dinge, kirchliche und politische Angelegenheiten, die Freuden des Frühlings und die Gefahren des Winters, wie die geheimsten Vorgänge im Innern des Menschen, so dass er ohne Zweifel als der vielseitigste Dichter des Mittelalters gelten muss.

Walther, August Friedrich, Dr. und Professor der Anatomie, Sohn von Michel Walther (s. unten), wurde zu Wittenberg gegen 1688 geboren und besuchte die Universität Jena, um Medizin zu studiren. Er gehörte zu den gelehrtesten Anatomen Deutschlands, lehrte an der Leipziger Universität und war während längerer Zeit Arzt der Königin von Polen und Kurfürstin von Sachsen. Er starb am 31. October 1746. Unter seinen Schriften befindet sich die Abhandlung: »*De hominis laringe et voce*« (Leipzig, 1740, in 4°). Auch

enthalten in den von Haller herausgegebenen Werken des Autors: »*Disputat anatomicar, select. volumen septem*« (Göttingen, 1751).

Walther, Elias, zu Arnstadt im Fürstenthum Schwarzburg geboren, befand sich 1664, wahrscheinlich als Student, in Tübingen, wo er als Respondeus gegen den Professor Callenbach eine Dissertation schrieb, worin die fünfstimmige Motette des Orlando di Lassus: »*In me transierunt etc.*« nach den Compositionsregeln untersucht ist. Dieselbe ist gedruckt und dem Herzog Ernst von Gotha zugeeignet.

Walther (Walter), Johann Jacob, geboren 1650 zu Witterda (einem Dorfe bei Erfurt), soll das Violinspiel einem Polen, dem er als Lakai diente, abgelernt oder doch eigentlich abgesehen haben. Seit 1674 war er als Geiger in der Kurfürstlich Sächsischen Kapelle angestellt und bezog als solcher im Jahre 1680 den für die damalige Zeit bedeutenden Gehalt von 700 Thalern. In demselben Jahre verliess er Dresden und kam als »Kurfürstlich italienischer Secretär« nach Mainz. Er ist einer der ersten deutschen Geiger, von welchem selbständige Violincompositionen erschienen sind. Dieselben führen folgenden Titel: 1) »*Scherzi da Violino solo con il Basso continuo per l'Organo ô Cimbalo, accompagnabile anche con una Viola ô Liuto.*« Dem Kurfürsten Joh. Georg II. von Sachsen gewidmet. Gestochen von Groos in Prag 1676. 2) »*Hortulus Chelicus.* Das ist Wohl-gepflanzter Violinischer Lust-Garten darin Allen Kunst-Begierigen Musicalischen Liebhabern der Weeg zur Vollkommenheit durch curiöse Stücke und annemliche *varietaet* gebahnt, Auch durch Berührung zuweilen zwey, drey, vier Seithen, auff der Violin, die lieblichste Harmonie erwiesen wird. Part Mayntz. In Verlegung Ludovici Bourgeat, Buchhändlern 1694.« Obgleich sich die Compositionen Walther's in Bezug auf Inhalt und Form nicht mit den Schöpfungen der gleichzeitigen Italiener vergleichen lassen, zeigen sie doch eine für die damalige Zeit grosse Mannichfaltigkeit an Spielarten, in verschiedenen Figuren, Doppelgriffen, Akkorden und Arpeggios. Der Umfang erstreckt sich bereits bis $\overline{g}$. Interessante Betrachtungen über Walther enthält Wasielewski's Buch: »Die Violine und ihre Meister« (Leipzig, 1869, S. 145 flg.).

Walther, Joh. Ueber die Lebensumstände dieses treuesten Freundes und Mitarbeiters Luther's sind im letzten Jahrzehnt*) einzelne nähere Umstände bekannt geworden. Nach der Inschrift auf dem Erbbegräbniss der Walther'schen Familie in Torgau ist unser Meister im Jahre 1496 auf einem Dorfe ohnweit Cola in Thüringen geboren. Es ist noch unentschieden, ob hierunter Cölleda, das Städtchen unweit der Sachsenburg, oder Kahla bei Rudolstadt gemeint ist. Um 1524 wirkte Walther als Bassist in der, unter der Leitung des Cantor Rupff stehenden Schlosscantorei und wurde gleichzeitig mit diesem von Luther 1524 nach Wittenberg berufen, um die deutsche Messe dort mit einrichten zu helfen. Drei Wochen blieb Walther im Hause des grossen Reformators, während welcher Zeit das erste »Geystliche gesangk Büchleyn« zur Reife gedieh. Rupff starb 1525 und Walther trat an seine Stelle »als«, wie er sich in der Ausgabe seines Gesangbuchs von 1537 selbst nennt, »Churfürstlicher von Sachsen sengermeister«. Im Herbst desselben Jahres verheiratete er sich mit Anna, einer Tochter Hans Hessen's, der beim Kurfürst Friedrich III. Reitschmidt gewesen war. Aus dieser Ehe wurde ihm am 8. Mai 1527 ein Sohn geboren, der gleichfalls den Namen Johannes erhielt. Obwohl Walther und seine Cantorei sich als die Hauptstützen des neuen Kirchengesanges erwiesen, kam doch der Kurfürst Johann der Beständige 1526 auf den Gedanken, die Cantorei als zu kostspielig aufzulösen und wol nur den Bitten und Vorstellungen Luther's gelang es, die Ausführung desselben vorläufig zu verhindern, doch wurden die Gehälter bedeutend herabgesetzt und 1530 erfolgte auch wirklich die Auflösung der Cantorei. Allein weil sie den Torgauer Bür-

*) Durch die kleine Schrift: „Die Pflege der Musik in Torgau" von Dr. Otto Taubert (Torgau, 1868. Verlag von Friedrich Jacob).

gern lieb und werth geworden war, so stellten die Sangeskundigen unter ihnen sich unserm Walther zur Verfügung, er bildete aus ihnen ein Singchor und so entstand die Torgauer Cantoreigesellschaft, welche nunmehr beim öffentlichen Gottesdienst die betreffenden Gesänge ausführte. Luther war natürlich über die Auflösung der Schlosscantorei sehr aufgebracht und äusserte dies unverholen in den bekannten Worten: »Etliche von Adel und Scharrhansen meinen, sie haben meinem gnädigsten Herrn 3000 Gulden an der Musica erspart, indess verthut man unnütz 30000 Gulden. Könige, Fürsten und Herren müssen die Musica erhalten, den grossen Potentaten und Herren gebührt solches, einzelne Privatleute können es nicht thun.« Daraufhin bewilligte denn auch der Kurfürst der neuen Cantorei eine Beihülfe von jährlich 100 Gulden, unter der Verpflichtung, dass sie auf Erfordern auch in der Schlosskirche die musikalische Dienstleistung ausführte. Die Cantorei nahm einen raschen Aufschwung unter Walther's Leitung. Die *acta visitationes* bezeugen: »Dieweil Gott der Allmächtige diese Stadt Torgau vor vielen anderen mit einer herrlichen Musica und Cantorei begnadet, so bedenken die *visitatores*, dass man den Leuten, so darzu dienen, billig hinfüro wie bisher im Jahr muss eine Collation zu einer Ergötzlichkeit geben« und um W. der Stadt möglichst lange zu erhalten, wurde für ihn vom Rathe eine neue Lehrerstelle geschaffen — 1534. Er hatte ausser dem Gesangunterricht auch noch Religionsunterricht zu ertheilen und den Unterricht im Latein bis zur leichtern Lectüre. Am 17. Sonntage nach Trinitatis 1544 wurde durch Luther die neue Schlosskirche eingeweiht, wobei W. mit seiner ganzen Cantorei mitwirkte und dazu »ein Stück 7 *vocum per fugas*« componirte im Bass zu den Versen:

Vive Luthere,
Vive Melanchthon!
Vivite nostrae
Lumina terrae
Cara que Christo
Pectora! Per vos
Inclyta nobis
Dogmata Christi
Reddita, vestro
Munere pulsis
Nubibus atris
Produiit ortu
Candidiore
Dogma Salutis
Vivite longos
Nestoris annos!

in den anderen Stimmen aber *Beati immaculati* aus Ps. 119. Dass W. schon damals eine geachtete Persönlichkeit war, beweisen die Hexameter eines gewissen Beust, die unter dem Portrait Walther's, das im Familienbegräbniss sich befand, standen:

Non tam dulce melos caneres Walthere magister,
Ni tecum caneret simul et spirabile numen.

Nachdem nach der Schlacht bei Mühlberg am 6. Juni 1547 die Landesherrschaft und Churwürde auf Herzog Moritz von Sachsen überging, fasste dieser auch den Entschluss, eine eigene Kapelle zu gründen; Walther, dessen Ruf bereits alle evangelischen Lande erfüllte, erhielt den Auftrag, Sänger dafür zu werben, und am 22. September unterzeichnete Moritz bereits die Stiftungsurkunde: »Vnsers gnädigsten Herrn des Churfürsten zu Sachsen Cantoreyordnung.« W. aber wurde zu ihrem Kapellmeister ernannt. In Dienst trat die Kapelle zum ersten Mal am 8. October 1548, an welchem Tage die Hochzeit des Herzogs August mit der dänischen Prinzessin Anna stattfand. Auch in Dresden fand er bald Freunde und Gönner, doch scheinen sich früh bei ihm die Beschwerden des Alters herausgestellt zu haben, denn im Jahre 1554 bereits ward er: als »vnser lieber getreuer Johan Walter« auf wiederholtes Ansuchen, »weil er nunmehr fast alt vnd onvermöglich worden« in den Ruhestand versetzt mit einer lebenslänglichen Pension von 60 Fl., doch musste er noch bis Michaelis 1555 bei der Cantorei bleiben, um dieselbe »wiederumb In ein richtige ordnung bringen vnd fassen zu helfen«, »damit die newen und alten Cantores Irer Stim vnd noth halben zu singen In ein rechte liebliche concordantz vnd harmony bracht werden mochten.« W. ging nach seiner Pensionirung nach Torgau zurück, wo er ein Haus besass, und hier starb er im Jahre 1570.

Das bedeutendste Verdienst um die Begründung des protestantischen Kirchengesanges erwarb er sich wie erwähnt durch das erste protestantische mehrstimmige Gesangbuch, das 1524 unter dem Titel: »Geystlich Gesangk Buchleyn« in Wittenberg erschien und 1525 bei Peter Schöffer unter dem Titel: »Geystlich Gsangbüchlin, Erstlich zu Wittenberg vnd volgend durch Peter schöffern getruckt im jar MDXXV« und dann noch neu aufgelegt wurde in den Jahren 1537, 1544 und 1551. Die oben angegebene 7stimmige Fuge: »*Cantio septem vocum in Laudem Dei omnipotentis et Evangelii ejus en Wittembergae apud Georgium Rhaw*«, ferner 1557: »*Magnificat octo tonorum*«, 1561: »Ein newes Christliches Lied« und: »Ein gar Schöner geistlicher und Christlicher neuer Bergkreyen von dem jüngsten Tage vnd ewigen Leben auff die Melodie vnd weiss: »Hertzlich thut mich erfreuen« durch Johann Walthern.« Sein letztes Werk war: Das christlich Kinderlied Dr. Martin Luther's »Erhalt uns Herr bei deinem Wort« auffs newe in sechs Stimmen gesetzt vnd mit etlichen schönen christlichen Texten, Lateinischen vnd Deutschen Gesengen gemehret durch Johann Walthern den Eltern, Churfürstlichen Alten Capellmeister, Gedruckt zu Wittenberg durch Johann Schwertel im Jar nach Christi Geburt 1566.« Ferner befinden sich einzelne jener Werke in Forster: 1) »*Selectissimarum Motetarum*« (Norimbergae, 1540). 2) »*Tomus Primus Psalmorum*« (Norimbergae, 1538). 3) »*Sacrorum Hymnorum*« (Vitebergae, 1542). 4) »*Vesperarum precum officia*« (Vitebergae, 1540). 5) »*Selectae harmoniae quatur vocum*« (Vitebergae, 1538). 6) »*Officia Paschalia*« (Vitebergae, 1539). 7) »*Cantiones triginta selectissimae* 5, 6, 7, 8, 12 *et plurium vocum*« (Norimbergae, 1568). 8) »*Trium vocum Cantiones*« (Vitebergae, 1545). 9) »*Bicinia gallica latina et germanica*« (Vitebergae, 1545). 10) »*Symphoniae jucundae atque adeo breves*« (Vitebergae, 1538). Das Gesangbuch Walther's ist in neuerer Zeit veröffentlicht durch Otto Kade als Bd. VII der: »Publikation älterer praktischer und theoretischer Werke«, herausgegeben von der Gesellschaft der Musikfreunde.

Walther, Johann Christoph, zweiter Sohn von Johann Gottfried (s. d.), wurde am 8. Juni 1715 geboren und erhielt durch den Vater seine musikalische Erziehung. Er war ein vortrefflicher Clavierspieler. Neunzehn Jahre hindurch bekleidete er in Ulm das Amt eines Organisten und Musikdirektors, nachdem er zuvor einige Zeit als Advokat thätig gewesen war. 1770 kehrte er in seine Vaterstadt Weimar zurück, wo er am 23. August 1771 starb. Drei Claviersonaten von ihm erschienen in Nürnberg 1766.

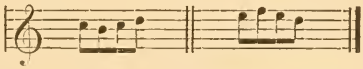
Walther, Johann Gottfried, der bekannte Lexikograph, Hofmusikus und Organist an der Petri- und Paulikirche zu Weimar, war zu Erfurt am 18. December 1684 geboren. Zunächst erhielt er von Jacob Adelung, dem dasigen Cantor, Unterricht in der Gesangskunst und gleichzeitig von dem Organisten der Kaufmannskirche, Joh. Bernhard Bach, im Clavierspiel, den er unter des letzteren Nachfolger, Johann Andreas Kretschmar, noch fortsetzte. 1702 erhielt er einen Ruf als Organist an die Thomaskirche, dem er folgte, aber neben der Ausübung seines Amtes seine Studien besonders in der Composition eifrigst fortsetzte. Nachdem er einige Reisen gemacht, um die damals berühmten Contrapunktisten Joh. Graf und Hieronymus Pachelbel aufzusuchen, nahm er 1707 in Weimar eine Organistenstelle an und erhielt daselbst 1721 den Titel »Hofmusikus«. W. war tüchtiger Clavierspieler, Organist und gewandter Contrapunktist. Sein Hauptverdienst ist jedoch, dass er zur Herstellung eines umfassenden musikalischen Lexikons den Anfang machte. Dasselbe erschien zuerst in Lieferungen und endlich vollständig zu Leipzig 1732. Er machte sich hierauf daran, das Material zu einem Supplement zusammenzubringen, starb jedoch, ehe er die Herausgabe besorgt hatte, am 23. März 1748. Seine gedruckten und gestochenen Werke sind folgende: »Musikalisches Lexikon oder musikalische Bibliothek, darinnen nicht allein die Musici, welche sowohl in alten als neuern Zeiten, ingleichen bei verschiedenen Nationen, durch Theorie

und Praxis sich hervorgethan, und was von jedem bekannt worden, oder er in Schriften hinterlassen mit allem Fleisse und nach den vornehmsten Umständen angeführet, sondern auch die in Griechischer, Lateinischer, Italienischer und Französischer Sprache gebräuchliche musikalische Kunst- oder sonst dahin gehörige Wörter, nach Alphabetischer Ordnung vorgetragen und erkläret, und zugleich die meisten vorkommenden Signaturen erläutert werden (Leipzig, 1732. 1. Alphab. 18 Bogen mit 22 Kupfert. in gross 8°). Ein unentbehrliches Buch für jeden denkenden Tonkünstler.« Ein Clavierconcert ohne Accompagnement. Ein Präludium mit einer Fuge; beide zu Augsburg 1741. Die beiden Choräle: »Jesu meine Freude« und »Meinen Jesum lass ich nicht«; der erstere mit 6, der andere mit 10 Veränderungen für die Orgel. Der Choral: »Allein Gott in der Höh' sei Ehr'« mit 8 Veränderungen. Ueberhaupt hat W. 119 variirte Choräle für die Orgel und 92 dergleichen, oder einen ganzen Jahrgang für Singstimmen von lauter variirten Chorälen gesetzt, deren mannichfaltige Bearbeitung Matheson (s. Ehrenpforte) nicht genug bewundern kann.

Walther, Johann Ludolf, Archivar zu Göttingen, gestorben am 21. März 1752, verfasste ein jetzt seltenes Buch: »*Lexicon diplomaticum cum praefatione*« (Joann. Davidis Coeleri, Göttingen, 1745; erster Theil 110 Platten in Fol.; zweiter Theil 1746, 105 Platten; dritter Theil 1747, 147 Platten. Auch sind Exemplare, Ulm 1747, vorhanden, die von der ersten Auflage nur durch den Umschlag unterschieden sind. In diesem Werke sind die verschiedenen Arten der Noten, deren man sich von 1000 bis 1700 bedient hat, besonders sächsische und lombardische erläutert.

Walther, Michael, Dr. phil. und Professor der Theologie zu Wittenberg, geboren zu Aurich in Ost-Friessland am 3. März 1638, war ein grosser Redner und gelehrter Schriftsteller. Er schrieb unter andern die Dissertation: »*De harmonia musica*« (Wittenbergae, 1679, in 4°). Er starb am 21. Januar 1692.

Walze, ital.: *Groppo*, nennt man wohl auch eine aus vier Tönen bestehende auf- oder abwärtsgehende melodische Figur, die aus dem Hauptton und der drunter und der drüber liegenden Hülfsnote besteht:



Zum eigentlichen Groppo gehören indess zwei solcher Walzen:

Walze, ital.: *Cilindro*, heisst bei Spieluhren und Drehorgeln der mit Drahtstiften und Haken oder Krampen beschlagene Cylinder, vermittelst dessen Umdrehung die Hämmerchen oder Ventilklappen gehoben und die betreffenden Pfeifen oder Glocken zum Tönen gebracht werden. Die Breite der Krampen wird durch die Zeitdauer der hervorzubringenden Töne bestimmt.

Walzel, s. Franchetti.

Walzenrad, bei Spieluhren das Rad, welches die oben beschriebene Walze in Bewegung setzt.

Walzenspille, die Spindel, welche durch die Walze der Spieluhren und Drehorgeln geht, so dass sie deren Axe bildet.

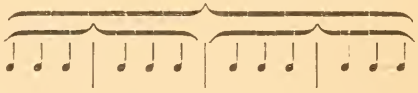
Walzer, der echt deutsche Tanz, gehört zugleich auch unzweifelhaft mit zu den ältesten in Deutschland beliebten Tänzen. Früh schon wird des sogenannten Drehtanzes erwähnt, der als die ursprünglichste Form des Walzers zu betrachten ist. Er war ein Rundtanz, welcher paarweise getanzt wurde und zwar, wie noch heut der Walzer so, dass die Paare sich um sich selbst und gleichzeitig rund um den Saal drehten. In dieser Form wurde er lange vorher unter dem Volke geübt, ehe er Eingang im Salon fand. Aus dieser Eigenthümlichkeit seiner Bewegung ist auch sein Name abgeleitet und noch heute ist die Bezeichnung »walzen« für »tanzen« im Volke weit verbreitet. Unter

verändertem Namen findet sich dieser Tanz mit einzelnen unwesentlichen Abweichungen in den verschiedenen Gegenden Deutschlands seit Jahrhunderten immer wieder. Der Hauptunterschied dieser verschiedenen Arten ist namentlich im Tempo zu suchen. Ursprünglich war der Walzer überall wol nur »Langsamer Walzer«. In Baiern und Oesterreich wurde er zum »Ländler«, der dann namentlich in Oesterreich bis zum Schnell- oder Geschwindwalzer gesteigert wurde und endlich sogar zum Galoppwalzer (im $^2/_4$-Tact). Eine besondere Art Walzer ist auch der Langaus, der sich vom gewöhnlichen Walzer dadurch unterscheidet, dass er die Zahl der Einzelumdrehungen möglichst beschränkt und, wie der Name besagt, weniger im Kreise, als vielmehr den Saal oder Anger entlang ausgeführt wird.

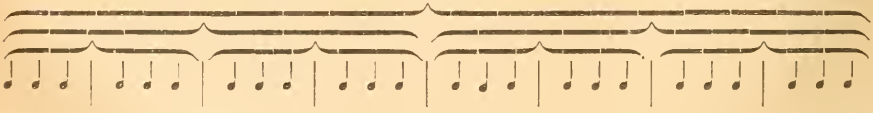
Dass auch der Walzer ein Singtanz war, also auch mit Gesang getanzt wurde, ist wohl unzweifelhaft, ob aber wirklich der sogenannte »Liebe Augustin« hierauf zurückzuführen ist, und ob er nicht vielmehr einem Instrumental-Walzer seine Entstehung verdankt, bedarf doch wohl noch des näheren Beweises. Augustin, an den das Liedchen: »Ach du lieber Augustin« gerichtet ist, soll ein Sackpfeifer gewesen sein, der 1670 noch lebte und weit und breit berühmt und auf seinen Wanderungen überall willkommen war, da er die schönsten und neuesten Tänze mitbrachte und wo er erschien, die Tanzlust hervorrief und bis zum höchsten Grade steigerte.

Die eigenthümliche Construktion des Walzers wie der ursprüngliche Charakter desselben haben ihm namentlich als Musikform neben der Polonaise, der Menuett und Mazurka zu besonderer Bedeutung verhalfen. Der Walzerrhythmus wird durch die zweimal drei Schritte, welche das tanzende Paar während einer Umdrehung macht, bedingt; dadurch wird als rhythmisches Motiv die Zusammenfassung von zwei dreitheiligen Tacten für den Walzer geboten:

zur tactmässigen Regelung des Walzers genügt die gleichmässige Wiederholung desselben so lange, als der Tanz währen soll; wie der Artikel »Tanz« bereits nachweist, begnügte man sich Anfangs auch damit, nur diesen ursprünglichen Rhythmus ununterbrochen anzugeben. Erst allmälig gelangte der Trieb im Volke zu bilden und zu formen dazu, auch diese rhythmische Construktion schon zu erweitern; man fügte diesen zwei Tacten zwei ähnlich construirte hinzu, die man dann als Einheit fasste

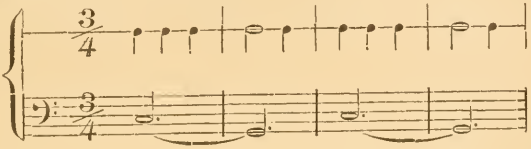


um ihr später wiederum eine ähnlich gebildete entgegen zu setzen, so dass jene zum Vordersatz wurde, der einen gleichconstruirten Nachsatz erfordert:

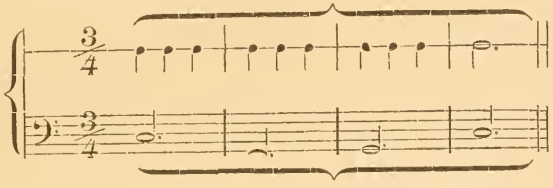


Dieser grössere Abschnitt wurde ferner dann als erster Theil gefasst, dem ein zweiter und wohl auch dritter folgte. Die besondere Art der Ausführung dieses Motivs bedingt seinen Charakter, der ihn beispielsweise von der Menuett unterscheidet. Der Walzer ist nicht mehr gravitätisch, wie die Menuett, sondern weit schwunghafter und graziös leicht; die Melodik gewinnt eine grössere Selbständigkeit dem ursprünglich rhythmischen Motiv gegenüber; sie entfaltet sich in viel reizvollerer Lebendigkeit als bei der Menuett. Um das ursprüngliche metrische Motiv entschiedener zu charakterisiren, wird in der Regel, wenigstens im Vordersatz, eine Cäsur angebracht:

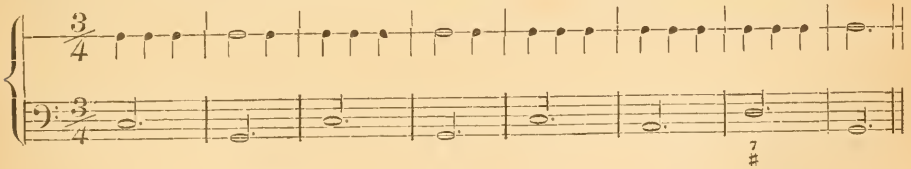
wodurch der ganze rhythmische Bau an Mannichfaltigkeit gewinnt. Die harmonische Darstellung dieses rhythmischen Schemas erfolgt unter ganz denselben Gesichtspunkten. Das rhythmische Motiv erzeugt zunächst ein harmonisches; es umfasst zwei Tacte und daher ist es zweckmässig, dafür zwei Accorde zu wählen, welche diese beiden Tacte auch harmonisch verbinden; es sind dies zunächst Tonika und Dominant, so dass die ersten vier Tacte in folgender Weise harmonisirt werden:



Die letzten vier Tacte sollen mehr gegensätzlich wirken, weshalb sie auch oben mehr einheitlich rhythmisch construirt sind. Sie werden dem entsprechend auch harmonisch nicht motivisch, sondern in einheitlichem Zuge durch den sogenannten Ganzschluss dargestellt:



Soll aber der so gewonnene Satz als erster Theil gefasst werden, so ist es natürlicher, diesen Nachsatz nach der Dominant zu führen, so dass die harmonische Construktion dieses ersten Theils sich in folgender Weise darstellt:



Diese erweiterte rhythmische Construktion dient schon nicht mehr nur dem an sich niederen Zweck, die Bewegung der Massen zu regeln, sondern sie gewinnt bereits die mehr künstlerische Bedeutung der formellen Gestaltung. Nur das rhythmische Schema dient der äusseren Bewegung; die melodische und harmonische Darstellung desselben respektirt es vollständig; allein in der besonderen Weise, in welcher dies geschieht, macht sich ein besonderer Inhalt geltend. Dies tritt noch mehr an dem sogenannten Trio (s. d.) hervor, das in der Regel auch dem Walzer beigegeben wird. Während der eigentliche Tanz sich mehr unter dem Einfluss der äusseren Vorgänge, welche er begleitet, motivisch entwickelt, versucht das Trio schon die Stimmung der Massen zu erfassen in der gesangreicheren Form des Liedes. Doch haben unsere grossen Meister auch den eigentlichen Tanz als Form verwendet, der sie einen lebendigen Inhalt aufnöthigten. In erster Reihe ist hier Franz Schubert zu nennen, der mit seinen Walzern, Ecossaisen, Polonaisen und Märschen auch diesen untergeordneteren Musikformen eine ganz neue Geschichte schuf, indem er sie aus ihrer niederen Sphäre auf die höhere Stufe künstlerischer Bedeutung erhob und sie als wirkliche Kunstformen behandelte. In seinen »Atzenbruckern«, den »Grazer« und »Wiener« Walzern und Ländlern lebt die ganze gesunde Sinnlichkeit des Südens, die zugleich mit einer überaus

anziehenden Melancholie vereinigt ist. Nach beiden Seiten hat Schubert anregend gewirkt auf die specielle Fortentwickelung dieser Formen. Strauss, Lanner, Labitzky und Gungl haben jener sinnlichen Lebenslust ausführlichen Ausdruck gegeben in ihren zahlreichen Tänzen, die man nur als Ausläufer der Schubert'schen betrachten kann und Chopin hat sich jener anderen Seite zugewandt; er hat, doch in der Weise des Polen, der tiefen Melancholie, die bei Schubert nur angedeutet ist, ausführlicher und bis ins Detail erschöpfenden Ausdruck gegeben in seinen Walzern und Polonaisen, die gleichfalls unzweifelhaft sämmtlich durch die Schubert'schen angeregt sind. Dabei ist der Walzer auch rhythmisch erweitert werden. Jene Wiener Walzer-Componisten haben das mehr nur äusserlich gethan, indem sie die sogenannte

Walzerkette ausbildeten. Um eine grössere Mannichfaltigkeit zu erzeugen, werden 4, 5 und 6 Walzer vereinigt, so dass einer in den andern überleitet; in einem Finale erfolgt dann in der Regel, um die innere Verwandtschaft bestimmter anzudeuten, eine Recapitulation der bedeutenderen Theile derselben und meist wird diese Walzerkette durch ein Vorspiel eingeleitet. Chopin wurde in dem Bestreben, dem Walzer einen bedeutsameren Inhalt aufzunöthigen, darauf geführt, das rhythmische Schema an sich zu erweitern, indem er die kleinere engere Gliederung mehr aufgab oder doch verwischte. Selbstverständlich durfte dies nicht so geschehen, dass die ursprüngliche Gliederung damit aufgehoben wird. Die Verkürzung oder Erweiterung einzelner Glieder zu ungeraden Tacten, zu 3, 5 oder 7, die beim Liede ganz gerechtfertigt erscheint, würde die Form des Tanzes oder Marsches vollständig aufheben und beim Walzer erscheint selbst eine Abweichung von der ursprünglichen Construktion in 2, 4, 8 und 16 Tacte und ihre Veränderung in 6, 10 oder 14 Tacte, die beim Marsch noch möglich ist, durchaus unzulässig. Wenn also die ursprüngliche Gliederung aufgegeben werden soll, so kann dies nur so geschehen, dass mehr im Grossen gegliedert wird, in 4 und 8 Tacten, ohne diese wieder zu gliedern; und in diesem Sinne erweitert Chopin seinen Walzer und gewinnt damit den weiteren und entsprechenderen Rahmen zum Ausdruck für seine Innerlichkeit, die erfüllt ist mit dem Wesen seiner Zeit und seines Volkes. Mit dem ganzen Zauber aristokratischen Wesens erfasste er diese Form, um seine tiefe Melancholie, aber nicht in der resignirt rückhaltenden Weise des Deutschen, sondern mit dem mehr begehrlich fordernden Ausdruck des Polen auszutönen. Dass indess auch jene, bis ins Kleinste gliedernde Walzerform dem Ausdruck einer bestimmteu Idee dienstbar gemacht werden kann, hat Carl Maria von Weber in seiner »Aufforderung zum Tanz« glänzend dargethan. Seitdem sonach Schubert, Weber und Chopin den Walzer zur Kunstform erhoben haben, ist er auch bis in die neueste Zeit als solche gepflegt und weiter gebildet worden. Man bezeichnet ihn in dieser Fassung wol auch mit Salonwalzer, um anzuzeigen, dass er nicht für den Ballsaal oder Tanzboden bestimmt ist. Um seinen Charakter näher zu bestimmen, legt man ihm wol auch bezeichnende Namen bei; so schrieb Schubert: *Valses sentimentales* (op. 50) und *Valses nobles* (op. 77). Ist er besonders effektvoll gehalten und nur mit einem bedeutenderen Aufwande von technischen Mitteln auszuführen, dann heisst er Concert-Walzer; derart sind die Walzer von Chopin, wenn dieser sie auch nicht als solche bezeichnet.

Wanczura, s. Wanzura.

Wandel, s. v. a. Wirbelkasten bei der Violine (s. d.).

Wandersleb, Adolph, Herzogl. Musikdirektor und Hofcantor in Gotha, geboren am 8. Januar 1810 in Werningshausen im Herzogthum Gotha als der jüngste Sohn des längst verstorbenen Organisten Wandersleb, erhielt seine erste musikalische Ausbildung von seinem ältesten Bruder, dem Lehrer Friedrich Wandersleb und seine weitere in dem unter der damaligen Direktion des Landschuleninspektors Waitz stehenden Seminar zu Gotha von dem als Musiktheoretiker noch in gutem Andenken stehenden Pfarrer Möller in Schwabhausen

bei Gotha, durch dessen Unterricht eine Anzahl tüchtiger Lehrer und Organisten herangebildet worden ist. Wandersleb's Strebsamkeit, seine Liebe und Hingabe zu seinem Berufe, verbunden mit einem freundlichen und gemüthvollen Wesen im Umgang, machten ihn bald zu einem der beliebtesten und gesuchtesten Musiklehrer Gothas, der namentlich im Gesangsfache mit so günstigem Erfolge wirkte, dass fast alle später entstandenen Gesangvereine Gothas ihre fundamentalen Stützen seiner Wirksamkeit zu verdanken haben. An der von ihm im Jahre 1837 gegründeten und bis jetzt geleiteten Liedertafel hing seine Seele wie ein Vater an seinem Kinde, während er zugleich seine Hauptthätigkeit dem von Andr. Romberg im Jahre 1819 gegründeten und seit dem Jahre 1844 unter Wandersleb's Direktorium gestellten alten Gesangverein (gemischter Chor) widmete, mit welchem er die gediegensten Concerte und eine Menge grösserer Oratorien und Kirchengesänge *à capella* in wahrhaft künstlerischer Weise zur Aufführung brachte. Nicht weniger fruchtbringend war seine Thätigkeit als Componist und zwar nicht nur im Instrumental-, sondern namentlich auch im lyrischen und dramatischen Gesangsfache. Verschiedene Claviercompositionen, mehrere für seine Tochter, die Cellovirtuosin Lulu Wandersleb, geschriebene Cellopiecen und eine Menge Solo- und Chorlieder, von denen sein »Schweigend in der Abenddämmerung Schleier« von der Liedertafel und sein begeisterndes »Wie herrlich ist mein Vaterland« auf allen Sängerfesten des Thüringer Sängerbundes, sowie auch seine sechs Gesänge für gemischten Chor (op. 10) stets mit besonderer Vorliebe gesungen wurden und noch werden, geben hiervon ein lautredendes Zeugniss. Seine zwei nach Weber'schem Vorbild geschriebenen Opern: »Die Bergknappen« und »Lanval« wurden zwar nur zweimal auf Gothas und Coburgs Bühnen aufgeführt, trotzdem sie vom Publikum wegen ihrer Melodienanmuth mit Beifall aufgenommen worden waren, erwarben ihm aber zum Zeichen der Anerkennung die goldene Medaille und später auch das Verdienstkreuz des Ernestinischen Hausordens.

Wangemann, Otto, wurde geboren am 9. Januar 1848 zu Loetz an der Peene, wo sein Vater Organist war. Schon von 6 Jahren ab erhielt er Unterricht auf der Orgel und vom 8. Jahre ab in der Theorie. 10 Jahre alt vertrat er das Amt seines Vaters, da derselbe sehr krank war und auch bald starb, vollständig. 15 Jahre alt besuchte er die Orgelbauwerkstätten des Orgelbaumeisters Grüneberg in Stettin und nahm auch zugleich noch beim Musikdirektor Flügel Unterricht in der Theorie und dem Orgelspiel; ausserdem unterrichtete ihn Professor Kalow in fremden Sprachen. 17 Jahre alt war er in den Werkstätten des Orgelbauers Mehmel in Stralsund beschäftigt. Vom 18. bis 20. Jahre besuchte er das Seminar zu Cammin und ging nach Stettin zum Musikdirektor Lorenz, hier concertirte er in der Jakobikirche mit dem Berliner Domchor, ging später nach Berlin, um bei Kiel noch theoretischen Unterricht zu geniessen. 1871 nahm er die Organisten- und Gymnasialgesanglehrerstelle in Treptow a. d. Rega an. Hier machte er sich durch Aufführung der Meisterwerke alter und neuer Zeit verdient, war vielfach als Orgelrevisor (in Colberg, Greifenberg, Treptow, Stralsund u. s. w.) thätig; beschäftigte sich aber eingehend Jahre lang mit der Geschichte der Musik und des Orgelbaues. 1875 übernahm er die Ausarbeitung der die Orgel betreffenden Artikel dieses Werkes und wurde Mitarbeiter der »Neuen Berliner Musikzeitung«, der »Urania«, der »Tonkunst«. Namentlich veröffentlichte er in beiden letzteren Blättern ausführliche Aufsätze über die Fortschritte im Orgelbau. 1875 veröffentlichte W. einen »Leitfaden für Singunterricht an Gymnasien« (Magdeburg, bei Heinrichshofen), 1878 einen »Grundriss der Geschichte der Musik« (Magdeburg, Heinrichshofen). Eine »Geschichte der Orgelbaukunst« mit vielen Kupfern, sowie eine »Geschichte des Oratoriums« sind noch Manuscript. Auch auf dem Felde der Composition war er thätig: es erschienen von ihm verschiedene Salonstücke (Trauermarsch, Galopp, Valse u. s. w.) für Piano (Berlin, Paez), ferner Bearbeitung für Orgel und Orchester im Gottschalg'schen Orgelrepertoir (Leipzig, Schuberth). Motetten

sowie andere Compositionen harren noch des Druckes. 1878 wurde W. als Organist und Gesanglehrer nach Demmin berufen, wo er zugleich Lehrer der Orgelschule für Pommern ist.

Wanhal, Johann Baptist, eigentlich van Hall, Componist und Violinist, wurde am 12. Mai 1739 im Dorfe Neu-Nechanitz in Böhmen geboren. Er war der Sohn eines aus Holland nach Böhmen eingewanderten Bauern, und besuchte nur die Dorfschule, in welcher er die Anfangsgründe der deutschen Sprache erlernte. Der Schulmeister unterrichtete ihn auch im Orgelspiel und im Gesang und in Folge seiner musikalischen Begabung konnte er, 18 Jahr alt, eine Organistenstelle in Opocza annehmen. Bald darauf vertauschte er diesen Ort mit Niemeczowes, wo er zugleich Chordirektor wurde. In dieser Zeit übte er fleissig das Violinspiel und schritt darin so schnell vorwärts, dass er die Aufmerksamkeit einflussreicher Persönlichkeiten auf sich zog, die für seine weitere Ausbildung Sorge trugen. So führte ihn eine Gräfin Schafgotsch nach Wien und von hier aus ermöglichten ihm Freiherr Rinsch und der Graf Erdödy eine Reise nach Italien. In Wien, wo er in hohen Häusern unterrichtete, schrieb er eine grosse Anzahl von Clavier- und Vocalsachen und kam, da dieselben melodiös und brillant waren, bald sehr in Mode. In Venedig hatte er sich der Theilnahme Gluck's zu erfreuen, und fand auch an Gassmann, seinem Landsmann, einen treuen und erfahrenen Führer. Zwei Opern, die er hier componirte, »*Trionfo di Clelia*« und »*Demofoonte*« wurden mit Beifall aufgeführt. Nach Wien zurückgekehrt, wurde er von einer langwierigen, geistesverwirrenden Krankheit befallen, die eine so exaltirte Bigotterie in ihm hervorrief, dass er seine dramatischen Compositionen als eitlen Welttand den Flammen opferte und ferner nur Kirchenstücke schrieb. Während seiner Krankheit soll er in lichten Zwischenräumen sehr ansprechende kleine Sachen geschrieben haben, was von den spätern insofern nicht zu sagen ist, als sie zu nah ans Triviale streifen. Für den Grafen Erdödy componirte er ein Passions-Oratorium, Messen, Motetten und Litaneien, die verloren gegangen sind oder theilweise im Besitze der betreffenden Familie blieben. 1780 kehrte W. nach Wien zurück, wo er sich verheiratete und in bequemen Verhältnissen lebte. Seine Compositionen geriethen nach und nach durch die grossen Werke Haydn's und Mozart's völlig in Vergessenheit, was W. mit vielem Gleichmuth mit ansah. Er starb am 26. August 1813. Seine gedruckten Compositionen sind: Messen für vier Stimmen, zwei Violinen, Alto, zwei Hoboen, zwei Trompeten, Pauken und Orgel, No. 1 und 2 (Wien, Haslinger). Offertorium für Tenor und Sopran und kleines Orchester, No. 1 und 2 (ibid.). Sechs leichte Hymnen für vier Stimmen, kleines Orchester (Wien, Leidesdorf). Sechs Sinfonien für zwei Violinen, Alto, Bass, zwei Hoboen und zwei Horne, op. 4 (Amsterdam, 1787, Paris Leduc). Drei idem, op. 10 (Paris, Sieber). Drei idem, op. 16 (ibid.). Quintett für Flöte, zwei Violinen, Alt und Bass (Wien, 1787). Sechs Quartette für zwei Violinen, Alt und Bass, op. 26 (Paris, Sieber). Sechs idem, op. 33 (Wien, Artaria). Sechs Trios, op. 11 und sechs idem, op. 19 (Paris, Sieber). Duos, liv. 1, 2 und 3 (Wien, Cappi, op. 22 Paris, Porro, op. 64 Paris, Monsigny). »*Concertos pour clavecin, deux violons et violoncelle*«, No. 1 und 2 (Wien, Cappi). »*Quatuors pour clavecin, flûte, violon et violoncelle*«, No. 1, 2, 3, 4 (Paris, Sieber). »*Quatuors pour clavecin, violine, alto, basse*«, op. 40, No. 1, 2, 3 (Leipzig, Peters). Viele Sonaten für Clavier, für Clavier und Violine und für Clavier, Violine und Violoncell bei André in Offenbach; Hamburg, Böhme; Mainz, Schott; Bonn, Simrock; Wien, Artaria. Ausserdem acht Fugensammlungen, Suiten, Tänze, kleine Stücke, Präludien, Fantasien, Cadenzen u. s. w. bei denselben Verlegern. W. hinterliess im Manuscript: 88 Sinfonien, 94 Quartette, 23 grosse und kleine Messen, 2 Requiems, 30 *Salve Regina*, 36 Offertorien, ein *Stabat mater*, das zu seinen besten gezählt wird und viele Concerte und concertirende Sinfonien.

Wanningus oder Wanningius, Joannes Campensis, war Kapellmeister

an der Marienkirche zu Danzig gegen Ende des 16. Jahrhunderts. Von seinen gedruckten Werken befinden sich noch folgende auf der Münchener Bibliothek: »*Cantiones sacrae* 5—8 *vocum*« (Nürnberg, 1580, in 8°). »Die vornehmsten Sprüche aus den Sonntags-Evangelien in lateinischer Sprache, 52 an der Zahl, für 5, 6 und 7 Stimmen« (Dresden, Matthias Stöckel, 1584, in 4°).

Wanson, François Antoine Alphonse, geboren zu Liège am 11. Octbr. 1809, besuchte das Conservatorim zu Liège, an dem er später als Lehrer des Gesanges thätig war. Er starb in Liège am 1. März 1856. Eine Messe seiner Composition wurde in der Kathedrale daselbst und im Theater die folgenden Opern aufgeführt: »*L'Amant pour rere*«, 1835, »*La Seraphina*«, 1837, »*La Garde de nuit*«, 1838, »*L'Astrologue*«, 1841.

Wanzura, Ceslaus, Pater eines Franziskanerordens, geboren in Böhmen, leitete während mehrerer Jahre die Musik in der Kirche St. Jakob in Prag. Er starb in derselben Stadt 1736. Von seinen Compositionen sind folgende bekannt: »*VII Brevissimae et solemnes Litaniae Lauretanae canto, tenore, basso, trombonis partim* 2, *partim* 4, *tympanis et organo*« (Pragae, Ad. Wilh. Wessely, 1731, op. 1 in Fol.). Viel Kirchenmusik im Manuscript.

Wanzura, Ernst **von,** Intendant der kaiserl. Hofmusik zu Petersburg, geboren zu Wamberg in Böhmen, war anfangs Lieutenant bei der kaiserlichen Infanterie, lebte dann einige Zeit in Wien und später in Petersburg. Dort war er erster Violinist der Oper und wurde dann von der Kaiserin Katharina II. zum Intendant der Hofmusik, später zum Unterdirektor des deutschen Schauspiels ernannt. Er spielte gut Clavier, auch häufig vor der Kaiserin, und wie Graf Sternburg in seiner »Reise nach Russland« erzählt, trug er in dem vertrauten Cirkel derselben, der sich in der Eremitage versammelte, zur Ergötzung der Anwesenden, aber zur Erniedrigung der Kunst, »die Kolik mit allen ihren Folgen« oder ähnliches vor. Er starb zu Petersburg, ziemlich bejahrt, 1802. Im Manuscript hinterliess er Sinfonien, Qartette, Trios Traeg's Katalog von 1799 nennt »*III Quartetti per il Cembalo*, Violine, Flöte und Bass«. Auch setzte er die Pantomime »Andromede und Perseus« in Musik.

Ward, John, Tonkünstler, lebte zu London im Anfang des 17. Jahrhunderts. Eine Messe und ein Anthem dieses Componisten ist in Bernard's Collection aufgenommen. Ausserdem sind gedruckt: »*Madrigali to* 3, 4, 5 *and* 6 *voices*«. »*A Song lamenting the death of Prince Henry*« (London, 1613).

Waring, William, Professor der Musik zu London, lebte in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts und lieferte eine Uebersetzung des »*Dictionnaire de musique*« von J. J. Rousseau, veröffentlicht unter dem Titel: »*The Complete Dictionary of Music, consisting of a copious explanation of all the words necessary to a true knowledge and understanding of Music. Translated from the original French of Mons. J. J. Rousseau, by William Waring*« (London, 1 Bd. gross 8°).

Warlamoff, Alex. Jegorowitsch, russischer Componist, wurde zu Moskau 1810 geboren. Er war als Gesanglehrer thätig und componirte viel hübsche Lieder im Volkston, von welchen »Der rothe Sarafin« weltbekannt ist. Warlamoff starb 1849.

Warnots, Jean Arnold, belgischer Organist und Kirchencomponist, ist 1801 in dem Städtchen St. Trond in der belgischen Provinz Limburg geboren. Als Sohn wohlhabender Eltern konnte er seiner Neigung für die Musik ungehindert nachgeben und nach absolvirter Schulzeit seinen Geburtsort mit Brüssel vertauschen, wo er unter Fétis' und Charles Hanssen's Leitung ernste Compositionsstudien machte. Die Früchte derselben waren eine grosse Anzahl von Motetten und Orchester-Arrangements, in welchen letzteren er ein feines Gefühl für die Individualität der einzelnen Instrumente an den Tag legte, nachdem er sich mit der Behandlung fast jedes derselben praktisch vertraut gemacht hatte. Demgemäss war seine fernere Thätigkeit in Brüssel eine ausserordentlich vielseitige; neben seinem Amte als Organist und Kapellmeister der Katharinenkirche bekleidete er das eines Contrabassisten an der grossen Oper, und

da er auch im Besitz einer klangvollen Stimme war, sang er Jahre lang bei allen musikalischen Feierlichkeiten in der Hauptkirche Sainte Gudule die Solopartien. W. war mit einer Tochter des Begründers und Dirigenten der Brüsseler »*Société de la grand harmonie*«, Henri de Munck verheiratet und starb 1861 in St. Trond, wohin er sich in seinem Alter zurückgezogen hatte. Auch als Lehrer hat er mit vielem Erfolg gewirkt, und eine grosse Anzahl vortrefflicher Musiker danken ihm ihre Ausbildung. Einer der besten unter ihnen, sein Sohn:

Warnots, Henri, belgischer Tenorist und Gesanglehrer, ist am 11. Juli 1832 zu Brüssel geboren, trat 1849 in das dortige Conservatorium der Musik ein und gewann im Verlauf weniger Jahre die ersten Preise im Clavier- und Orgelspiel, sowie in der Composition, endlich auch im Gesang und in der lyrischen Deklamation. Nach Ablauf seiner Lehrzeit widmete er sich der Bühne und begann seine künstlerische Laufbahn im Winter 1856—1857 als erster lyrischer Tenor am Stadttheater zu Lüttich. Dieses Fach vertrat er in der Folge noch an mehreren bedeutenden Theatern Belgiens, Hollands und Frankreichs, zeitweilig sogar an der Pariser *Opéra Comique* mit glücklichem Erfolge. In die Zeit seiner dortigen Wirksamkeit fiel die Begründung des vlämischen National-Theaters zu Brüssel, und Warnots, der den patriotischen Ehrgeiz hatte, die Meinung vieler Musikfreunde, die vlämische Sprache eigne sich nicht für den dramatischen Gesang, durch die That zu widerlegen, eilte in sein Vaterland zurück, um dem jungen Unternehmen seine Kräfte zu widmen. Sein Debut in der von ihm geschaffenen Titelrolle der Oper »Frans Ackermann« fiel so glänzend aus, dass alle Bedenken gegen die vlämische Oper dadurch zum Schweigen gebracht wurden; eine Reihe vortrefflicher Leistungen bezeichnen seine weitere Wirksamkeit an dieser Bühne, welche erst damit ihren Abschluss fand, dass W. am 30. Decbr. 1867 durch königliches Dekret zum Lehrer des Gesanges und der lyrischen Deklamation am Brüsseler Conservatorium ernannt wurde. Von nun an widmete er sich ausschliesslich dem Unterricht im Kunstgesang, den er in Paris unter Faure's Leitung studirt hatte, sowie der Direktion der ihm anvertrauten Chorklassen des Conservatoriums. In Folge des Musikfestes von 1869, wo er die Chöre einstudirt und geleitet hatte, wurde er von der Brüsseler *Société de musique* zu ihrem Direktor erwählt. Im folgenden Jahre begründete er die durch ihre künstlerisch wichtigen und schnellen Erfolge berühmt gewordene Musikschule von *St. Josse-ten-Noode* in der Brüsseler Vorstadt Schaerbeek, deren Leitung noch gegenwärtig in seinen Händen liegt, zugleich mit der Inspection des Musikunterrichts in den Comunalschulen von *St. Josse-ten-Noode*.

Den besten Beweis für seine pädagogische Befähigung hat W. durch die Erziehung seiner Tochter Elly Warnots (geboren zu Lüttich 1857) geliefert, welche 1878 im Brüsseler Theater de la Monnaie unter den glücklichsten Auspicien ihre Bühnenlaufbahn begann, und, abgesehen von einer kurzen Lehrzeit in der Schauspielkunst unter dem Mitgliede des Pariser *Théâtre français*, Coquelin, ihre Ausbildung zur dramatischen Sängerin lediglich ihrem Vater verdankt. Auch als Componist hat sich W. mehrfach ausgezeichnet; seine komische Oper »*Une heure de mariage*« gelangte 1866 in Strassburg unter seiner Mitwirkung zur Aufführung, wurde vom Publikum mit warmem Beifall aufgenommen und erlebte eine Reihe von Wiederholungen. In weiteren Kreisen ist er bekannt geworden durch eine Anzahl bei Richault in Paris und bei Schott in Brüssel erschienener Liedersammlungen, sowie durch verschiedene Compositionen für die Kirche.

Warren, Ambrosius, englischer Gelehrter und musikalischer Dilettant, lebte zu London im Anfang des 18. Jahrhunderts und veröffentlichte 1725 in 4° auf sieben Blättern einen Traktat über ein System, bei welchem die Octave in 32 Töne eingetheilt wird. Er ist von Scheibe analysirt in dessen: »Ueber die musikalische Composition« (491—509).

Warren, Joseph, Tonkünstler, ist zu London am 20. März 1804 geboren

und zeigte von Kindheit an Neigung und Begabung für die Musik. Mit Ausnahme einer geringen Anzahl von Stunden im Clavier- und Orgelspiel und dem Contrapunkt bei Joseph Stone, hat er Alles, was er in der Tonkunst sich aneignete, seinem Fleisse zu verdanken. Während der Jahre 1820 und 1821 war er Orchesterdirektor einer Dilettanten-Gesellschaft, für die er zwei Sinfonien, Sextette, Quartette, Trios, Duos und Vocalsachen u. a. componirte. 1833 wurde er Organist und Chordirektor an St. Maria zu Chelsea. Hier entstanden drei vierstimmige Messen, zwei Messen für zwei Stimmen mit Orgelbegleitung, Offertorien, Hymnen und andere Kirchenmusik. Ferner schrieb Warren Clavierstücke, welche von 1828—1833 veröffentlicht wurden, und gegen dreihundert Stücke für die Concertina, auch eine Methode für dies kleine Instrument, welches damals sehr in der Mode war. Im Jahre 1842 wurde W. Mitglied der Gesellschaft der musikalischen Alterthumsforscher und hat in der Eigenschaft eines solchen »Falas« von Hilton nach der Ausgabe von 1627 herausgegeben. Nächstdem veranstaltete W. eine neue, sehr treffliche Ausgabe mit bemerkenswerthen Verbesserungen der »*Cathedral Music*« von Boyce, in welcher zugleich das Leben Boyce's und Nachrichten der übrigen Componisten, von denen Stücke in diesem Werke aufgenommen sind, enthaltend (drei Bände in Folio, herausgegeben von Robert Cocks & Cie.). In demselben Verlage erschien auch von Warren: »*Hints to young Composer*«, »*Hints to young Organist*«, »*Instruction*«, *Book for the organ*«; verschiedene Sammlungen von Orgelstücken.

Wartel, Pierre François, französischer Gesanglehrer, ist am 3. April 1806 zu Versailles geboren, wurde am 15. October 1823 in das Pariser Conservatorium der Musik aufgenommen und trat hier in die Classe des Solfeggio ein, welche damals unter Halevy's Leitung stand. Aber schon nach zwei Monaten verliess er diese Anstalt, um seine Studien in dem von Choron geleiteten Institut für Kirchenmusik fortzusetzen. Fünf Jahre später erhielt er einen Platz unter den Pensionären des Conservatoriums und begann nun als Schüler Banderalis sich für den Kunstgesang auszubilden. Schon im folgenden Jahre gewann er bei den öffentlichen Schülerprüfungen den ersten Preis; um dieselbe Zeit erhielt er von Adolphe Nourrit Unterricht im dramatischen Gesange und wusste sich die vorzüglichen Eigenschaften dieses Meisters in solchem Grade anzueignen, dass er bei seinem Austritt aus dem Conservatorium (1831) sofort an der Grossen Oper als Tenorist engagirt wurde. In dieser Stelle verblieb er ungefähr fünfzehn Jahre; dann unternahm er eine Kunstreise nach Deutschland und gastirte namentlich in Berlin, Prag und Wien mit gutem Erfolge. Nach Paris zurückgekehrt entsagte er der Bühne und widmete sich ausschliesslich dem Gesangunterrichtsfache; von seiner Tüchtigkeit auch auf diesem Gebiete geben eine Menge von ausgezeichneten Schülern, unter ihnen die Sängerin Trebelli, welche ihm in erster Reihe ihre Ausbildung verdanken, vollgültiges Zeugniss. Seine Gattin:

Wartel, Therese, ist in Paris geboren, bildete sich am dortigen Conservatorium zur Pianistin aus und hat sich als solche in den musikalischen Kreisen der französischen Hauptstadt einen geachteten Namen erworben.

Wartensee, Schnyder von, s. Schnyder.

Warwick, Thomas, war Organist an der königlichen Kapelle und an der Westmünster-Abtei zu London. Unter anderen Stücken hat er auch einen Gesang für 40 Stimmen gesetzt, welcher im Jahre 1635 vor König Karl I. von 40 Musikern aufgeführt wurde (s. Hawkins).

Wasielewsky, Joseph W. von, ist am 17. Juni 1822 in Gross-Leesen bei Danzig geboren, wo er auch seine ersten Kinderjahre verlebte. Im Jahre 1826 nahmen seine Eltern ihren dauernden Wohnsitz in Danzig und hier empfing er frühzeitig Eindrücke, die wohl geeignet waren, seine angeborene Begabung für Musik zu entwickeln. Seine Mutter war eine sehr talentreiche Natur; sie spielte vortrefflich Clavier, und der Vater, ein leidenschaftlicher Verehrer der Tonkunst, war im Violinspiel so weit erfahren, dass er im Stande war, in

nicht schwierigen Duos die Violinstimme auszuführen; so gehört beispielsweise Beethoven's *F-dur*-Sonate (op. 17) mit zum festen Bestande der elterlichen Hausmusik. Der Vater, durchdrungen von der Ueberzeugung, dass die Tonkunst eines der trefflichsten Bildungsmittel sei, hielt seine Söhne zum eifrigen Musiciren an, soweit es die Schulpflichten erlaubten. Zwei der älteren Brüder spielten Clavier und Violoncello, der jüngere, Joseph, dagegen die Violine, und so wurde Abends im Familienkreise viel musicirt, wobei das ganze Gebiet der klassischen Kammermusik, unter Hinzuziehung der noch etwa erforderlichen Kräfte aus dem Kreise der Danziger Musiker, Berücksichtigung fand. Diese Kunstübung vermittelte natürlich dem jungen Joseph eine genaue Bekanntschaft mit den edelsten Schätzen der Tonkunst schon in jugendlichen Jahren, und war ihm eine gedeihliche Vorbereitung für sein späteres Leben. So verflossen die Jahre bis zum reiferen Jünglingsalter, welches die Wahl eines Berufes fordert. Der Geist der Töne war so tief in des Jünglings inneres Leben eingedrungen, hatte sich so eng mit seinen Wünschen und Plänen für die Zukunft verbunden, dass er seinem Vater schon seit seinem 14. Lebensjahre häufig die Bitte ausgesprochen hatte, Musiker werden zu dürfen. Der Vater ging indessen hierauf nicht ein, sondern erwiderte immer, vor Allem sei es nothwendig die Schulbildung zu vollenden, alsdann werde das Weitere sich finden. Hierüber kam das Jahr 1843 heran, in welchem am 3. April unter Mendelssohn's Leitung die Leipziger Musikschule eröffnet werden sollte und auch bekanntlich eröffnet wurde. Die Möglichkeit, unter diesem Meister, dessen bis dahin erschienene Kammermusikwerke im Hause Wasielewski's häufig mit jugendlichem Enthusiasmus gespielt worden waren, der geliebten Kunst sich widmen zu können, ermuthigte ihn dazu, einen nochmaligen dringlichen Versuch zu machen, um vom Vater die Erlaubniss zum Studium der Musik zu erlangen. Zu seiner freudigen Ueberraschung gab dieser sie endlich auch, obwol erst kurz vorher der Beschluss gefasst worden war, dass Joseph sich der militärischen Laufbahn widmen solle, wozu bereits alle Einleitungen getroffen waren, die nunmehr rückgängig gemacht wurden. Die Vorbereitungen zu seiner Abreise nach Leipzig gingen rasch vor sich, und so konnte er bei Eröffnung des genannten Kunstinstituts gegenwärtig sein, um als einer der ersten Schüler in dasselbe aufgenommen zu werden.

Während des ersten Schuljahres ertheilte Mendelssohn selbst und zwar auf unvergleichliche Weise, regelmässigen Unterricht in der Composition, sowie im Ensemble- und Partiturspiel, an welchem Wasielewski mit einigen andern Schülern (es waren kaum mehr als 7—8) Theil nehmen durfte. In der Theorie genoss er die Unterweisung Hauptmann's, und im Violinspiel diejenige Ferd. David's. Er besuchte so die Leipziger Musikschule mit bestem Gewinn für die allgemeine musikalische Ausbildung von Ostern 1843 bis Ostern 1845. Da es ihm darum zu thun war, sich im Violinspiel insbesondere weiter zu fördern, was auf der Musikschule seine Schwierigkeiten hatte, weil gewöhnlich fünf bis sechs Schüler in einer Stunde vereinigt wurden, so nahm er noch eine Zeit lang Privatunterricht bei Ferd. David. Bald fand er dann auch eine feste Anstellung als Geiger im Gewandhaus- und Theaterorchester. Dieser Wirksamkeit, sowie dem fleissig mit gleichgesinnten Genossen betriebenen Quartettspiel verdankt er im Wesentlichen die Befähigung für seine spätere Direktionsthätigkeit. Im Herbst 1850 verliess er Leipzig, um auf Veranlassung Rob. Schumann's bei den von ihm geleiteten Aufführungen des Allgemeinen Musikvereins in Düsseldorf als Concertmeister einzutreten, in welcher Eigenschaft er schon während des Winters 1848—1849 bei den Leipziger Euterpeconcerten thätig gewesen war. Nach einem zweijährigen Aufenthalt in dieser Stadt, welcher ihm durch den regen Verkehr mit dem genialen Schumann'schen Künstlerpaar zu einer bleibenden, höchst werthvollen Erinnerung fürs ganze weitere Leben wurde, folgte er einer an ihn ergangenen Einladung, nach Bonn überzusiedeln, um die Leitung eines dort neu zu begründenden gemischten Gesangvereins nebst

den von demselben zu veranstaltenden regelmässigen Concerten zu übernehmen. Im Mai 1852 liess er sich in der rheinischen Musenstadt nieder. Bald darauf wurde ihm die Direktion des Männergesang-Vereins »Concordia« übertragen, welcher noch in demselben Jahre bei dem Monstre-Gesangwettstreit in Düsseldorf den ersten Ehrenpreis errang, und im Herbst übernahm er neben seiner Hauptthätigkeit als Dirigent des gemischten Gesangvereins auch noch die Leitung des für instrumentale Zwecke gegründeten Beethoven-Vereins. Mancherlei triftige Gründe veranlassten ihn jedoch, nachdem er drei Jahre hindurch dem öffentlichen Musikleben Bonns vorgestanden, die demselben gewidmete Wirksamkeit aufzugeben, um seinen Wohnsitz nach Dresden zu verlegen. Hier nahm er bald neben der praktischen musikalischen auch seine musikliterarische Thätigkeit auf. So entstand im Laufe der Zeit ausser einer grösseren Reihe einzelner Abhandlungen, Kritiken u. s. w. zunächst »Robert Schumann's Biographie« (Dresden, Kunze, 1858), welche 1869 in zweiter, verbesserter Auflage erschien. Gleichzeitig mit dieser letzteren veröffentlichte er das Buch: »Die Violine und ihre Meister« (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Im Herbst desselben Jahres erfolgte seine Berufung nach Bonn als städtischer Musikdirektor. Während seiner Amtsführung, die gegenwärtig noch unverändert fortbesteht, fanden zwei grosse dreitägige, vom schönsten Erfolge gekrönte Musikfeste statt, das eine zur Säkularfeier des hundertjährigen Geburtstages Beethoven's, das andere zur Beschaffung eines Fonds für Errichtung eines Denkmales auf dem, im Weichbilde der Stadt Bonn liegenden Grabe Robert Schumann's. An musikliterarischen Arbeiten liess er ausser den oben genannten noch »Die Violine im XVII. Jahrhundert und die Anfänge der Instrumentalcomposition« (Bonn, Cohen & Sohn, 1874) als Supplement zur »Violine und ihre Meister«, sowie die »Geschichte der Instrumentalmusik im XVI. Jahrhundert« (Berlin, Guttentag, 1878) erscheinen. An äusseren Lebensmomenten wäre noch zu erwähnen: die Verleihung des dem herzoglich meining'schen Hausorden affiliirten Verdienstkreuzes (1871), sowie die Verleihung des Titels eines königlichen Musikdirektors (1873). Neuerdings wurde er durch ein am 11. November d. J. erlassenes Diplom zum Ehrenmitglied der »*Academia Filarmonica*« zu Bologna ernannt. Die vorerwähnten Monographien Wasielewski's gehören zu den bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der Musikhistorie und sind von um so grösserem Werth, als sie bisher fühlbare Lücken ausfüllen.

Wassermann, Heinrich Joseph, Violinist, geboren am 3. April 1791 zu Schwarzbach bei Fulda im Kurfürstenthum Hessen, war der Sohn eines Dorfmusikanten. Unterricht erhielt er zunächst vom Lehrer seines Dorfes, dann vom Cantor Henkel in Fulda und im Violinspiel von Spohr, der sich jene Zeit in Gotha aufhielt. Der letztere verschaffte ihm auch eine Stellung am Hofe zu Hechingen. Nach einiger Zeit nahm er eine Stelle als Musikdirektor in Zürich an, dann an der Kapelle des Prinzen Fürstenberg zu Donaueschingen. Später wirkte er als Musikdirektor in Genf, zuletzt in Basel und starb 1838 nach längerer Kränklichkeit in dem Dorfe Richa. Seine Compositionen, die in Quartetten, Duos, Fantasien und Orchesterstücken bestehen, sind bei Hoffmeister in Leipzig und bei Falter in München erschienen.

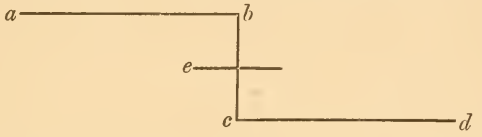
Wasserorgel *(organum hydraulikon)* ist eine Erfindung der kunstsinnigen Griechen. Was die Griechen *hydraulos* oder *hydraulikon organon*, die lateinischen Schriftsteller *hydraulus* (letztere Form haben sie sich auf bequeme Weise gebildet), die deutschen Schriftsteller durch Wasserorgel übersetzten, ist weiter nichts, als der Anfang der Orgel in einfachster Gestalt. Der Wind war die wesentliche, das Wasser die nebensächliche Kraft; letztere war in den früheren Orgeln aber unentbehrlich. Ueber das Wesen der Wasserorgel waren lange nicht nur die neueren, sondern auch die älteren Schriftsteller im Unklaren. Erst in neuerer Zeit ist durch Männer wie: Schneider, Meister, Buttmann und Rebow das bisherige Dunkel gelichtet. Meister hat zuerst in

seiner Abhandlung in den »*Novis Commentariis*« der Göttinger Societät II, p. 170 die Heronische Orgel so ausführlich dargestellt, dass über dieselbe schon für Buttmann nur noch wenig zu sagen übrig blieb. Auch versah Meister diese Erklärung mit einer Zeichnung. Ausser Meister schrieb Schneider eine Abhandlung über die Wasserorgel aus dem Grunde, weil die Abhandlung von Meister ihm zu spät zu Gesicht kam. Schneider verleibte seine Beschreibung seinen »*Eclogor. physicis*«, p. 227, ein und versah dieselbe mit Anmerkungen. Noch etwas später nahm Schneider selbige in seinen »Commentar zum Vitruv« (11, 301 ff.) auf. Jedoch änderte er die alte Beschreibung in einigen Punkten ab, so dass er jetzt auffallend fast ganz mit Meister übereinstimmt. Der berühmte Philologe Buttmann versuchte es noch einmal, den Text der Heronischen Wasserorgel zu übersetzen, und hat derselbe nun in seinem »Beitrag zur Erläuterung der Wasserorgel und der Feuerspritze des Hero und des Vitruv«, vorgelesen am 22. November 1810 und vom 5. September 1811, auch das Dunkelste über diese Wasserorgel klar dargelegt. Die Orgel Vitruv's haben Meister und Schneider nur wenig genügend dargestellt, Buttmann dagegen vorzüglich. Es war dies aber eine Arbeit, an die sich nur ein berühmter Phylologe (d. h. ein bedeutender Sprachkenner, wie es die Musiker doch in den seltensten Fällen sind) wagen konnte. Der genannte Rebow endlich hat das Verdienst, die Orgel des Vitruv nicht nur anschaulich beschrieben, sondern auch mit einer guten Zeichnung versehen zu haben.

Die Beschreibung der Heronischen Orgel enthält griechische Buchstabenbezeichnung, welche sich auf eine Figur, die sehr wahrscheinlich verloren gegangen ist, beziehen. Diese Figuren sind nach Buttmann (S. 134) in der Pariser Handschrift des Hero beigefügt; aber Buttmann erklärt diese Zeichnung für unecht. Dr. Oscar Paul's »Geschichte des Clavieres« enthält ebenfalls zwei Zeichnungen, eine zu Hero's Wasser-, die andere zu Hero's Windorgel. Dieselben nach einer Handschrift des Hero, welche sich auf der Leipziger Stadtbibliothek befindet, angefertigt, zeigen keine Buchstaben, stimmen wohl im Wesentlichen, aber nicht genau mit Hero's Beschreibung überein, und sind deshalb wohl eben so unecht, als die der Pariser Handschrift beigefügten Figuren. Dagegen ist uns eine wirklich echte Zeichnung über die Wasserorgel aus Nero's Zeit erhalten; dieselbe finden wir auf einer Münze, die der Wasserorgel zu Ehren geschlagen wurde.

Es sei nur versucht in aller Kürze die Heronische Wasserorgel zu beschreiben: Man denke sich einen kommodenförmigen ehernen Kasten. Der Boden des Kastens ist mit Wasser gefüllt. In das Wasser ist eine hohle Halbkugel (der Lufthalter genannt) in der Weise gestellt, dass das Wasser im Boden durch die Halbkugel fliesst. Der obere Theil der Halbkugel ist leer und dient dazu, die einströmende Luft aufzunehmen. Von diesem Lufthalter aus gehen zwei Röhren in die Höhe und zwar in der Weise, dass die eine in die Windlade, die andere aber, indem sie sich bald nach unten biegt, ausserhalb des Kastens in eine Büchse, welche die Compressionspumpe enthält, mündet. Die Büchse enthält mithin einen hohlen Raum, in welchem sich ein Kolben (mit Kolbenstange und den nöthigen Hebeln versehen) luftdicht auf und nieder bewegt. Oben auf dieser Büchse befand sich eine andere Büchse, welche die bewegliche Klappe (das nöthige Ventil der Compressionspumpe) enthielt. Diese Klappe war, um das Herabfallen zu verhindern, auf sehr einfache Art versichert. Die zweite Röhre mündete nach dem Text in eine Querröhre. Darunter haben wir die Windlade, auf der die Pfeifen standen, zu verstehen. Denn die Heronische Wasserorgel hatte nach Schrift und Bild nur ein Register, eine Pfeifenreihe, mithin zur Windlade nur einen engen Kanal nöthig. Die Pfeifen standen mit ihren Mündungen auf kastenförmigen Oeffnungen. (Wahrscheinlich damit keine Luft durch den Pfeifenfuss verloren ging.) Durch diese kastenförmigen Mündungen, welche auf dem oberen Brette der Windlade sich befanden, wurden Schieber (Deckel) gestossen; jeder Schieber hatte ein Loch.

Wurde der Schieber hineingestossen, so kam das Loch desselben unter die Mündung der Pfeife zu liegen, wurde es herausgezogen, so wurden die Löcher der Schieber sofort von der Pfeifenmündung entfernt und die Pfeife war verschlossen. Buttmann hat aus dem Urtext deutlich nachgewiesen, dass jeder Schieber nur ein Loch hatte, die Orgel also nur ein Register. Die Windlade wurde auf folgende Weise mit Wind versorgt. Sobald der Hebel niedergedrückt wird (dies geschah, wie die Heronische Zeichnung aufweist, durch Herunterdrücken von Seiten eines Sclaven), bewegt der Kolben sich in der Büchse in die Höhe; er stösst in Folge dessen die Luft aus der Büchse heraus. Die Luft kann aber, da die Klappe oben fest anschliesst, nicht entweichen, sondern muss einen andern Ausweg durch die Röhre in den Lufthalter nehmen. Von hier aus geht sie durch die zweite Röhre in die Windlade und, wenn die Schieber offen sind, in die Pfeifen. Die Vorrichtung nun, um die Pfeife zu öffnen oder zu schliessen, war auf folgende Weise hergestellt. An dem vorhin bezeichneten Schieber war ein dreigegliedertes Aermchen:



bei *c*—*d* befestigt; dasselbe bewegte sich bei *e* um einen Bolzen. Sobald das Ende des Aermchens *a b* niedergedrückt wurde, so wurde der Schieber in die Mündung des Pfeifenkästchens hineingestossen. Das Loch im Schieber steht dann unter der Pfeifenmündung und dieselbe tönt. Der Arm *a*—*b* war also die Taste. Damit nun aber, wenn man die Taste losliess, der Schieber sich wieder von selbst herauszog, so ist unterhalb der Pfeifenkästchen eine Regel (Brett) angebracht. Auf dieser wieder sind kleine, elastische und zugleich gekrümmte Spateln von Horn befestigt. An das Ende dieser Spateln wurden Sehnen geknüpft, die bis an das äussere Ende des an dem Schieber festsitzenden Gliedes *c*—*d* gehen. Ist der Schieber nun ausserhalb, die Taste also in richtiger Lage, so ist die Sehne gespannt. Wird durch Niederdrückung der Taste der Schieber eingeschoben, so zieht die Sehne die Spatel an, so dass letztere aus der gekrümmten Lage in eine gerade versetzt wird. Lässt der Spieler die Taste los, so schnellt die Spatel zurück und zieht den Schieber aus der Oeffnung heraus.

Wir sehen, dass hier bei dieser einfachen Mechanik ein Federdruck (wenn auch von einer Feder in einfachster Gestalt) die Rückwärtsbewegung des Schiebens verursacht. Die ganze Beschreibung des Hero ist so klar, dass selbst ein Laie sich dieselbe anschaulich darstellen kann. Was wir nicht genau bestimmen können, das ist die Länge und Breite der Tastatur, d. h. der Aermchen *a*—*b*, die niedergedrückt wurden. Dass die Tastatur nicht wie unsere moderne Claviatur eingerichtet war, ist sicher anzunehmen. Weit eher kann man glauben, dass die Tasten eine Breite, wie es bei den Tasten unserer Orgeln im Mittelalter der Fall war, aufzuweisen hatten. Hero sagt uns ferner deutlich, welchen Zweck das Wasser hatte; denn er erzählt uns, dass Wasser in den Kasten gethan wurde, damit das Uebermass der Luft (d. h. die aus der Büchse einströmende Luft, indem sie das Wasser im Lufthalter steigen macht) zusammengehalten werde, so dass die Pfeifen immer im Stande bleiben zu tönen. Ferner bemerkt er, dass der Kolben der Luftpumpe sich in einem angebrachten Scharniere, durch welches ein Bolzen getrieben wird, auf und nieder bewegte, so dass er sich nicht verdrehen konnte. Soweit Hero. Hero's Beschreibung ist so knapp und klar, dass Buttmann nicht mit Unrecht behauptet, Hero war nicht nur ein feiner Mechaniker und Künstler, sondern auch ein gewandter Schriftsteller. Das einzige, was er in seiner Beschreibung vergass, ist die Erwähnung eines zweiten Ventils, welches, an der Röhre von der

Büchse zum Lufthalter angebracht, der Luft den Rückweg zur Büchse abschliesst, sobald der Kolben sich abwärts bewegt. Da Hero die erste Klappe so auffallend beschrieben, musste ein solches zweites Ventil nicht vorhanden sein. Zwar haben einige gemeint, dass die Röhre aus dem Stiefel der Luftpumpe nicht nur bis oben in den Lufthalter, sondern bis unter die Oberfläche des Wassers im Lufthalter gegangen sei, so dass dann die Luft aus dem Wasser in Blasen aufstieg und nicht wieder zurück konnte. War dies der Fall, dann hatte das Wasser den Zweck wie beim Gasometer, in welchen es gegossen wird, damit das Gas nicht ausströmt. Dem ist aber nicht so! Denn Hero lässt beide Röhren von den Gipfeln des Lufthalters aufsteigen. Der Text sagt nirgends, dass die eine Röhre noch eine Verlängerung etc. gehabt habe. Möglich, dass Hero versäumte, in der Beschreibung dies Ventil zu erwähnen, möglich auch, dass an dem Ende der Röhre im Lufthalter sich eine Klappe befand, welche sich, sobald das Wasser auf die einströmende Luft drückte, sofort schloss. Nach dem Text wissen wir nur, dass der Zweck des Wassers der war, dass es durch die aus dem Stiefel einströmende Luft zum Steigen gebracht wurde, mithin einen fortdauernden gleichmässigen Druck gegen die Luft im Windhalter ausübte.

Deshalb sagt Buttmann, Seite 144 und 145, in der angeführten Schrift sehr richtig: »Darf ich als Unerfahrener eine Vermuthung wagen, so ist es die, dass der Mechanismus, wie so mancher bei den ersten Erfindungen der Alten, ein zwar fehlerhafter, aber den Dienst doch nicht versagender war. Allerdings, wenn wir uns die Luft in einem Behälter ohne Wasser gedrängt denken, so ist die natürliche Folge, dass die so sehr zusammengepresste Luft, sowie der Kolben zurückgeht, im selben Augenblick sich wieder ins Gleichgewicht setzt und herausströmt. Aber man denke, dass die Luft erst das Wasser unten hinausgetrieben hat und folglich nicht weiter komprimirt ist, als was die Schwere des Wassers bewirkt. Wenn nun der Kolben zurückgeht, so wird sich zwar das Wasser ebenfalls ins Gleichgewicht setzen und die Luft wieder herausdrängen; aber dies offenbar nicht mit derselben Schnelligkeit, mit welcher in jenem Falle die heftig gepresste Luft durch sich selbst hinausströmte. Es gehörte ja Zeit dazu, bis sich das Wasser durch seine blosse Schwere durch die Oeffnungen am Rande der Halbkugel, besonders, wenn deren wenige waren, durchdrängte; und wenn man sich, wie gewiss der Fall ist, die Windröhre etwas enge, dagegen das Ventil im Stiefel weit denkt, so ist sehr begreiflich, dass bei schnell aufeinander erfolgendem Aus- und Einstossen des Kolbens zwar etwas Luft verloren ging, aber auch noch genug zurückblieb, um zu wirken. Man musste sie nur öfter erneuern. Späterhin bemerkte man, dass, wenn man noch eine Klappe inwendig anbrächte, die Hälfte der Arbeit dem Sclaven erspart würde. Findet diese meine Vermuthung nicht statt, so kann ich weiter nichts, als meine Rathlosigkeit an den Tag legen, und zugleich meine Verwunderung, dass Meister in seiner langen Abhandlung weder von einer Versäumniss Hero's spricht, noch selbst seine Meinung über die innere Einrichtung dieser Maschine in dieser Rücksicht vorträgt.« Soweit Buttmann. Natürlich gestaltete sich die Wasserorgel im Laufe der Zeiten immer vollkommener, erreichte jedoch ihre Blütezeit, so wie Vitruv sie beschrieben.

Die verbesserte Vitruv'sche Wasserorgel, weit künstlicher als die des Hero, beschreibt Vitruv wie folgt:

In ein Fussgestell wurde ein kupferner Kasten gesetzt. Ueber das Gestell wurden an den Ecken rechts und links Ständer errichtet, letztere in Leiterform (Querhölzer) verbunden; diese Ständer nun schliessen einen kupfernen Stiefel mit beweglichen Böden oder Kolben *(fundalis ambulatilibus)* ein. Die Kolben sind genau gedrechselt, haben in der Mitte festsitzende Stangen, die durch Gelenke mit Hebeln verbunden sind; die Stangen sind des engen Anschliessens wegen mit wolligen Stoffen umwunden und gehen oben durch Löcher von drei Zoll Stärke. Die Löcher unten im Stiefel werden durch Klappen (Delphine) be-

deckt, die von oben an Ketten (Zimbeln) herabhängen. Die Klappe hat in der Mitte eine Oese, vermittelst welcher sie am Kettchen befestigt ist. Schneider und Perault halten diese Vitruv'schen Zimbeln für konisch, da sie so besser das Loch schliessen mussten, Buttmann dagegen hält sie für halbkugelförmig. Die Beschreibung des Vitruv ist hier etwas unklar. In dem untern Theile des Kastens, der das Wasser enthält, befindet sich der Lufthalter in Gestalt eines umgestürzten Trichters. Der Trichter steht auf Klötzchen von drei Zoll Höhe; letztere halten den Raum zwischen dem Rande des Trichters und dem Boden frei. Oben über dem Lufthalter liegt die Windlade *(arcula)*; in derselben befinden sich so viele Kanäle (Cancellen) als die Orgel Pfeifen hat, gewöhnlich 4, 6 oder 8. Diese Kanäle entsprechen der Querröhre des Hero. Dass auf diesen Kanälen mehrere Pfeifen, die alle denselben Ton angaben, stehen konnten, ist anzunehmen, da Vitruv von 4, 6 und mehrstimmigen Tönen spricht. An jedem Kanal wieder war ein Hahn, der durch einen eisernen Handgriff regiert wurde, angebracht. Werden die Handgriffe gedreht, so öffnen sich die Löcher in der oberen Platte des Kastens und in der untern Platte der Windlade. Zwischen diesen sind nämlich Regeln (eine Art Schleifen mit Löchern) angebracht, die durchlöchert und mit Oel getränkt sind, damit sie leicht geschoben werden können. Diese bedecken jene Löcher und heissen *pluithides*. Durch Hin- und Herbewegen der Schleifen wurden die Durchlöcherungen geöffnet oder geschlossen. An diesen Regeln sind eiserne Federn befestigt; dieselben stehen mit Zäpfchen (Tasten) in Verbindung; die Bewegung der Zäpfchen bewirkt die Bewegung der Regeln. Die Pfeifen selbst stehen in auf der Oberplatte der Windlade eingeleimten eisernen Ringen.

Von den Stiefeln gehen kleine Röhren bis in den Hals des Lufthalters und gelangt der Wind durch dieselben bis zu den Oeffnungen der Lade. Auf die unteren Oeffnungen an der Lade sind gedrechselte Klappen gelegt, welche sich beim Eindringen des Windes heben, aber sofort wieder schliessen und den Wind nicht herauslassen. Werden nun die Hebel in Bewegung gesetzt, so bewegen sich die Stangen mit den Kolben im Stiefel nach unten und wieder zurück. Durch die fortgesetzte Bewegung der Kolben füllen sich die oberen Räume im Stiefel mit Luft; letztere dringt durch die Seitenröhre in den Lufthalter, von hier in die Kanäle der Windlade. Sobald nun die Tasten berührt werden, die Regeln sich also hin- und herschieben, kommen Töne hervor, die durch die musikalische Kunst vielseitige Abwechselung erfahren. Soweit Vitruv. Aus dem Ganzen ergiebt sich, dass die Vitruv'sche Wasserorgel eine Verbesserung der Heronischen war. Erstens hatte sie zwei Luftpumpen, eine Windlade mit mehreren Pfeifen für einen Ton, sowie eine Art Claviatur. Die Hähne versahen dort die Stelle der Register.

Waterhouse, M. George, ein gewandter Contrapunktist zu Lincoln in England, gehörte 1590 zur Kapelle der Königin Elisabeth. Nach Morley hat er einen *Cantus firmus* vom *Miserere*, welchen W. Bird und Alph. Ferabosco ein jeder 40 Mal veränderten, auf 1000 verschiedene Arten umschrieben. W. starb am 18. Febr. 1601.

Watier, François, ist am 6. April 1806 zu Pas (Pas de Calais) geboren und kam fünf Jahr alt mit seinem Vater, der Beamter war, nach Lille. Er betrieb anfangs Malerei und Musik, wendete sich aber bald ganz der Musik zu. Nachdem er in Lille Harmonie und Contrapunkt studirt hatte, ging er, um seine Kenntnisse noch zu erweitern, nach Paris, wo er zugleich die Unterrichtsmethode von Wilhelm studirte, welche er dann später in Lille in Anwendung brachte und durch seine Schule viel zur Bildung der zahlreichen Gesangvereine beitrug. In Anbetracht seiner uneigennützigen Bemühungen um den Volksgesang erhielt er von der Akademie der Wissenschaften zu Lille eine goldene Medaille und von der Akademie der schönen Künste bei einem Concert für die Composition einer Ouverture für Militärmusik einen Ehrenpreis. Die Ouverture (*ouverture solenelle*), welche zu dem Repertoir der französischen

Militär-Musikchöre gehört, erschien in Paris bei Gambaro. Ebenda erschienen von Watier gegen 40 Stücke für Harmoniemusik, ferner: »Messe für Männerstimmen mit Begleitung von Harmoniemusik«; »Zweite Messe für Männerstimmen mit Begleitung von Violen und Violoncellos«; »Dritte Messe für vier Männerstimmen und Harmoniemusik«; »*Te deum* für vier Männerstimmen, Solostimmen, Harmoniemusik oder Orgel«. Im Jahre 1853 veröffentlichte Watier: »*Méthode de dictée et d'écriture musicale*«, anerkannt von der Akademie der schönen Künste und dem Comité für Unterricht des Conservatoriums in Paris.

Watson, Thomas, Gentleman von London am Ende des 16. Jahrhunderts, war der zweite in England, welcher Madrigale herausgab und zwar unter dem Titel: »*The first set of Italian Madrigals, Englished, not to the sense of the original dittie, but after the affection of the noate*« (London, 1590), enthält Arbeiten von Luca Marenzio und W. Birds.

Watson, William, englischer Botaniker und Physiker, geboren 1715, wurde 1762 Arzt des Kinderhospitals zu London. Er starb dort am 10. Mai 1787, nachdem er unter anderem auch eine Abhandlung: »*Enquiry concerning the respective velocities of electricity and sound*« verfasst hatte, welche in »*Transactions philosophiques*« (t. XLV, p. 59) abgedruckt ist.

Wauer, Karl, ausgezeichneter Basssänger und später Schauspieler bei der königl. Bühne zu Berlin, wurde am 26. Januar 1783 geboren, als der älteste Sohn eines Sattlermeisters, dessen Gewerbe er ebenfalls erlernen sollte, nachdem er die Schule verlassen hatte. Da er eine schöne Sopranstimme besass, trat er nebenbei in den, unter Cantor Rebenstein stehenden Currende-Chor ein. Nach dem Abgange Rebenstein's übernahm Adelung die Führung des Chors und da er die schönen Stimmen der Knaben Wauer und Rebenstein, Sohn des Cantors, erkannte, ertheilte er beiden gründlichen Unterricht, bis die Stimmen zu mutiren begannen. Nun machte W. fünf saure Lehrjahre als Sattler durch, besuchte jedoch häufig seinen Freund Rebenstein, der inzwischen in den Theaterchor eingetreten war, und sang mit diesem und den Gebrüdern Poppe häufig Quartette. Endlich gelang es ihm ebenfalls in den Theaterchor aufgenommen zu werden. Als Chorist betrat er am 3. Februar 1802 in der Oper »Die Nymphe der Donau« die Bühne. Bald fühlte der junge W. nun aber, dass es ihm gänzlich an Schulbildung fehle, und da er Geldmittel auch nicht besass, fasste er den Entschluss, sich um eine Freistelle am grauen Kloster zu bewerben, die ihm auch gewährt wurde. So sass nun der 19jährige W. neben kleinen Knaben in der untersten Klasse und suchte durch angestrengten Fleiss das Versäumte nachzuholen. Gleichzeitig erhielt er ein Engagement beim Stadtchor, welches ihm ein spärliches Honorar und zwei Freitische sicherte. Daneben trieb er aber noch fleissig Sattlerarbeit, da ihm nach Erblindung des Vaters die Erhaltung der ganzen Familie oblag. Um diese Zeit jedoch wurde er bei der königl. italienischen Oper als Chorist angestellt, wodurch sich seine Einnahmen nicht unwesentlich verbesserten. Hier lernte er auch den Sänger Franz kennen, der ihn unterrichtete und ihm mehrere Basspartien einstudirte, sich überhaupt seiner väterlich annahm. Am 9. Decbr. 1805 sang W. zum ersten Mal eine kleine Solopartie in der Oper »Die Uniform« und erwarb sich damit Iffland's Zufriedenheit. Dennoch wurde er längere Zeit nur in kleineren Partien beschäftigt, bis ein Zufall endlich zu seinen Gunsten entschied. Als der Sänger Ambrosch, der die bedeutende Gesang- und Spiel-Partie des Oranski in der Oper »Faniska« übernommen hatte, kurz vor der Aufführung erkrankte, trug der Kapellmeister Weber dem jungen W. die Partie an, der sie mit Freuden annahm, und in der ersten Probe auch sehr gut durchführte. In der zweiten bemerkte er mit Schrecken, dass er gänzlich heiser geworden war, da er sich beim Singen im Stadtchor auf offener Strasse erkältet hatte. Den Stadtchor musste W. nun sofort verlassen und wurde mit drei Thalern wöchentlicher Gage als Sänger und Schauspieler förmlich angestellt. Nachdem seine Heiserkeit bald geschwunden war, trat er am 2. Febr. 1807 zum ersten Mal

in der Partie des Oranski auf. Wauer war nun eifrig bemüht, sich nach den Vorbildern eines Iffland, Franz, Mattausch, Beschort und Unzelmann weiter fortzubilden. Besonders war es die grösste Deutlichkeit in der Aussprache, die er sich so aneignete, dass bei ihm kein Textbuch nöthig war, ebenso machte er sich beim Spiel das gründlichste Studium der Natur zum Gesetz. Der Gehalt Wauer's stieg nur sehr langsam und der Aermste befand sich stets in Geldnoth. 1810 erhielt er 520 Thlr., 1811 600 Thlr., erst später wurde seine Gage auf 2000 Thlr. erhöht und er lebenslänglich engagirt. Wauer war ein ausgezeichneter, äusserst brauchbarer und vielseitiger Sänger, der in jeder Rolle gern gesehen wurde, als Leporello aber stets mit dem grössten Beifall auftrat. Diese Partie sang er 99 Mal; zum ersten Male am 5. März 1817 und beschloss mit ihr seine Thätigkeit als Sänger 1839. Von da an wirkte er noch im Schauspiel mit, bis er 1850 pensionirt wurde. Er siedelte hierauf im Jahre 1853 nach Freienwalde a. O. über, wo er am 13. Juli 1857 starb. Die königl. Bühne betrat er im Ganzen 6693 Mal; als Sänger: in Solopartien 1468 Mal, in 111 Opern und 139 Rollen, als Chorist 591 Mal in Trauerspielen, Schau- und Lustspielen und Vaudevilles; er spielte 463 verschiedene Rollen; gewiss ein seltenes Repertoir. Sein Bild erschien lithographirt von Süssnapp, gedruckt von Hesse in Berlin.

Wawra, Wenzeslaus, Organist zu Kremsmünster in Oesterreich, wurde 1767 zu Niemeycz in Böhmen, wo sein Vater Lehrer war, geboren. Im Kloster zu Kremsmünster erhielt er zuerst als Chorknabe Anleitung in der Musik, und 1791 wurde er als Tenor und Organist daselbst angestellt. Gedruckt erschienen von ihm: »Sechs Menuette mit sechs Trios für Clavier« (Prag, Widtman, 1808). »Deutsche Messe für drei Stimmen und Orgel für Dorfkirchen« (Wien, Haslinger). »Deutsches Requiem für Sopran, Tenor, Bass und Orgel« (ebenda).

Webb, Daniel, englischer Schriftsteller, wurde zu Taunton in der Grafschaft Somerset gegen 1735 geboren. Nachdem er längere Zeit als Prediger gewirkt hatte, war er dann auf politischem Gebiete thätig und starb am 2. August 1815. Zu den Schriften Webb's gehört: »*Observations on the correspondence between poetry and music*« (London, 1769, in 8°). Diese Schrift wurde nebst andern desselben Autors unter dem Titel: »*Miscellanies*« (Oxford, 1803, in 4°) herausgegeben. Eine deutsche Uebersetzung von Prof. Eschenburg erschien 1771 (Leipzig, Schwickert, in 8°) unter dem Titel: »Betrachtungen über die Verwandtschaft der Poesie und Musik«.

Webb, Franzis, englischer Schriftsteller, nur bekannt durch folgendes Werk: »*Panharmonium, designed as an illustration of an engraved plate, to wich is attempted to be proved that the Principles of Harmony prevail troughout the whole System of Nature, but more especially in the Human Frame*« (London, 1815, in 4°).

Webbe, Samuel, englischer Tonkünstler, wurde 1740 zu Minorca geboren. Früh verwaist, kam er später in die Lage, sich durch Notenschreiben Subsistenzmittel erwerben zu müssen. Er erhielt jedoch einigen Unterricht und vermittelst dieses und seines Fleisses erwarb er sich vielfache Sprachkenntnisse. Ausserdem beschäftigte er sich aus Neigung auch viel mit Musik. Er machte die Bekanntschaft des Organisten des bairischen Gesandten, Barbandt, welcher ihn zuweilen für die Festmusiken, die er schrieb, mit der Ausarbeitung eines Theiles der Stimmen beauftragte. Da er diese Arbeiten sehr zur Zufriedenheit ausführte, kam Barbandt mit ihm überein, dass er vier Jahre lang, so oft er abwesend sein würde, in der Kapelle ihn im Singen und Orgelspielen vertreten solle, wogegen er ihn im Contrapunkt unterrichten wollte. Hierauf ging W. gern ein und bald machte er sich, besonders als Vocalcomponist, vortheilhaft bekannt. Englische Gesänge *(glees catches)* sind gegen hundert von ihm bekannt und machten ihn Ende des vorigen Jahrhunderts zum beliebten Componisten. Besonders einige Lieder, z. B.: »*The Mansion of Peace*« waren damals sehr beliebt in England. Von grösseren Compositionen sind bekannt: »VIII

Anthems für zwei Chöre«, »III Bücher lateinische Kirchenmusik«, »Ode auf die heilige Cäcilie für 6 Stimmen«, »*To l'om I wake* für acht Stimmen«, »Ode an die Schwermuth für sechs Stimmen«. »*Favorite Concerto for the Harpsich.*« (London, 1788). »*The Sacr. Music perform at the King of Sardin*« (London). »*Grand Military Divertiments, con sisting of alow and quik Marches and a favorite Troop for* 2 *Clarin., Horns, B., Fl., pic. Trump, Bugle, Horn and Serpent*« (London, 1800). Webbe erhielt als dessen Nachfolger 1776 die Stelle seines Lehrers Brabandt als Organist an der portugiesischen Kapelle in London, wo er auch den Unterricht eines Chors übernahm. Er starb zu London 1824, 84 Jahr alt.

Webbe, Samuel, Sohn des Vorigen, wurde zu London 1770 geboren und liess sich 1798 in Liverpool als Musiklehrer nieder, kehrte jedoch nach einigen Jahren nach London zurück, wo er bei der spanischen Gesandtschaft eine Stelle als Organist erhielt. Auch wirkte er als Lehrer in dem Institut, welches Kalkbrenner und Logier errichtet hatten, und in welchem nach des Letzteren Methode unterrichtet wurde. Wie sein Vater machte sich Webbe durch die Composition einer grossen Zahl englischer Gesänge bekannt. Ausserdem schrieb er ein *Pater noster* und mehrere Motetten für den Gebrauch der katholischen Kirche, welche in die Sammlung von Novello aufgenommen wurden. Ferner veröffentlichte er eine kleine Harmonielehre: »*Harmony Epitomized or elements of the thoroughbass*« (London, in 4°) und ein Heft Solfeggien: »*L'Amico del principiante, being twenty-eight short Solfaing Exercices for a single voice, with a bass, accompaniment*« (London, in 4°). Eine zweite Ausgabe mit Clavierbegleitung veröffentlichte J. B. Sale (London, in 4°, ohne Datum).

Webeb, ein maurisches Streichinstrument, das in der Weise wie unser Violoncello gespielt wird. Der viereckige Corpus ist deshalb auch mit einem langen Stil versehen wie unser Contrabass, auf dem es ruht. Es ist mit nur zwei Saiten bespannt und erfreut sich heut noch grosser Beliebtheit im Orient.

Weber, Aloysia, s. Lange.

Weber, Bernhard Anselm, geboren zu Mannheim am 18. April 1766, wurde von seinen Eltern für den geistlichen Stand bestimmt und demgemäss auch erzogen. Vom siebenten Jahre an erhielt er vom Abt Vogler auch Musikunterricht und, als der Lehrer nach Italien abreiste, durch seine Schüler Holzbauer im Gesang und Einberger in den Anfangsgründen des Generalbasses. Diese Unterweisungen erweckten in dem jungen Weber den Wunsch, sich ganz der Musik widmen zu dürfen, was seine Eltern jedoch dadurch zu verhindern glaubten, dass sie ihn auf die Universität Heidelberg schickten. Hier studirte er Theologie, Philosophie und Rechtswissenschaft, was ihn aber nicht von der Musik abwendig machte, die er bei stets zunehmender Neigung endlich zu seinem Lebensberuf erwählte. Nachdem er sich eine Zeit lang als Virtuos durchgeschlagen, indem er sich auf der von Röllig erfundenen Xänorphika (s. d. A.) hören liess, erhielt er endlich im Jahre 1787 die Musikdirektorstelle am Grossmann'schen Orchester zu Hannover, welches damals grösstentheils aus jungen für Musik glühenden Böhmen bestand. Es eröffnete sich ihm hier ein neues Feld des Studiums, das der dramatischen Musik, wobei Händel und Gluck seine Vorbilder wurden. Hier fand er auch Gelegenheit, seine ersten Compositionen, einen Epilog auf den Geburtstag des Königs von England und seine Oper »Menöceus« zur Aufführung zu bringen. 1790 verliess er seine Stellung, um sich dem Abt Vogler wieder anzuschliessen, den er auf dessen Reise durch Deutschland, Holland und Scandinavien begleitete. Dabei studirte er noch unter Vogler den Contrapunkt und schrieb unter dessen unmittelbarer Leitung Singfugen, eine Messe und ein *Te deum*. Als Vogler nach längerem Aufenthalt in Stockholm abermals eine grössere Reise antrat, begleitete ihn Weber nur bis Hamburg, wo er sich mit vielem Beifall als Clavierspieler hören liess. Dann wandte er sich nach Berlin und erhielt hier alsbald am Nationaltheater neben Wessely eine Stelle als Kapellmeister. Das Jahr darauf wurde er mit dem Auftrag betraut eine Reise durch Deutschland zu unternehmen, um die besten

Sänger und Sängerinnen für Berlin zu engagiren. Weber wandte sich nach Wien und über diese Reise findet sich in der »Berliner Musik-Zeitung« (Jahr 1793, S. 131) ein Aufsatz »Ueber das Wiener Theater und die dasigen Sänger« eingerückt. In Wien machte W. die Bekanntschaft Salieri's, dessen Erfahrungen in Bezug auf Theatermusik für ihn lehrreich wurden. Er brachte auch dessen Oper »Das Kästchen mit der Chiffre« nach Berlin und führte sie bald nach seiner Rückkehr den Berlinern vor. In Wien hatte er auch Gelegenheit gehabt, die Werke Gluck's zu hören und sich mit ihnen vertrauter zu machen und es war nun sein Hauptwunsch, eine Oper Gluck's in Berlin zur Aufführung zu bringen. Die Erfüllung desselben wurde aber erst möglich, als die ausgezeichnete Sängerin Mad. Schick (s. d. Art.) auf Weber's Veranlassung von der italienischen Oper zur deutschen übertrat. »Iphigenia in Tauris« war die erste grosse Gluck'sche Oper, die am 24. Februar 1795 in Berlin mit glänzendem Erfolge unter Weber's Leitung zur Aufführung gelangte, und damit war den Opern dieses Meisters in Berlin die Bahn eröffnet.

Im Jahre 1796, nachdem W. den Antrag, als Kapellmeister nach Rheinsberg zu gehen, abgelehnt hatte, wurde sein Gehalt auf 1000 Thlr. erhöht. 1800 unternahm er mit dem Ehepaar Schick eine Kunstreise nach Breslau und 1803 mit Kotzebue eine Reise nach Paris. Nach der Vereinigung des Orchesters des Nationaltheaters mit dem der italienischen Oper blieb er K. Kapellmeister und erhielt 1816 wegen seines, während des Freiheitskrieges bekundeten patriotischen Sinnes, das eiserne Kreuz am weissen Bande. Nachdem er bereits 1818 von einer schweren Krankheit befallen worden war, starb er am 23. März 1821 zu Berlin. W. war ein ausgezeichneter Clavierspieler und Dirigent. Gerber sagt von ihm: »Er ist einer der grössten und feurigsten Clavierspieler, die ich je gehört habe. Er verbindet mit der höchsten Fertigkeit und Geschwindigkeit beider Hände einen Reichthum an Gedanken, harmonischen Wendungen, mannichfaltigen Figuren und Passagen beim Phantasieren, dass er dadurch die Seele der Zuschauer unaufhaltsam vom Vergnügen zur Bewunderung und zum Staunen hinreisst. Ein zweites seiner vorzüglichen Talente ist seine musterhafte Manier die Mitglieder seines Orchesters zu behandeln. Nie habe ich ein Orchester einstimmiger, thätiger und feuriger wirken hören als das unter seiner Leitung«. Als Componist war er ungemein fruchtbar, aber nicht genial. Seine Musik zum »Tell« von Schiller, 1804 zuerst in Berlin zu dem betreffenden Schauspiel aufgeführt, ist bis heute beibehalten und seine Melodie zu: »Mit dem Pfeil, dem Bogen« und der Chor der Mönche: »Rasch tritt der Tod den Menschen an« sind sogar volksthümlich geworden. Seine Compositionen sind ungefähr folgende: »Menöceus«, Oper in drei Akten. »Hyala und Evander«, ein Akt. »Mudarra«, Oper in vier Akten (1800, Nationaltheater). »Hero«, Monodrama. »Sulmalla«, lyrisches Monodrama mit Chören, ein Akt. »Die Wette«, Singspiel, ein Akt. »Der Kosak und der Freiwillige«, Liederspiel, ein Akt. »Sappho«, Monodrama, ein Akt (1816). Die Musik, Vor- und Zwischenspiele zu ungefähr 40 verschiedenen Schauspielen, darunter die Musik zu Schiller's »Tell« (1804 zuerst in Berlin aufgeführt) und zur »Jungfrau von Orleans«. Ballet-Musiken. Cantaten: Lessing's und Schiller's Todtenfeier (Stockholm 1794, Berlin 1810). »Vertrauen auf Gott«, Friedens-Cantate für Blechinstrumente (Berlin 1807). »Klage, zur Gedächtnissfeier der Königin Louise« u. s. w. Grosse Scene, für Mad. Schick componirt. Lieder, Gesänge, Arien, Quartette. Das specielle Verzeichniss aller Compositionen Weber's ist im Tonkünstler-Lexikon Berlins von Ledebur (S. 627. 28) zu finden. Sein Bild erschien, gezeichnet von Melchior, Berlin 1796; ein anderes von Jügel, Berlin, Schlesinger. Besondere Verdienste hat er sich um die Verbreitung und Anerkennung der Gluck'schen Opern in Norddeutschland erworben, ein Ziel, das er trotz heftiger Opposition, auf die er stiess, energisch verfolgte.

Weber, Carl Heinrich, geboren 1834 in Frankenberg (Königreich Sachsen), wirkte längere Zeit in Riga als geschätzter Lehrer des Clavierspiels

und der Theorie und ging dann nach Moskau, wo er als Musikinspektor am Marieninstitut erfolgreich thätig ist. Erwähnenswerth sind seine Unterrichtswerke für das Clavierspiel.

Weber, Carl Maria Friedrich Ernest, Freiherr von, wurde am 18. December 1786 zu Eutin im Oldenburgischen geboren als neuntes der zehn Kinder seines Vaters Franz Anton, Frhrn. von Weber, als erstes aus dessen zweiter Ehe mit Genoveva von Brenner und zugleich als Vetter Mozart's durch dessen 1782 erfolgte Verheiratung mit Constanze von Weber, der Tochter Fridolin's II., Oheims von Franz Anton. Dieser letztere (ein Nachkomme des 1568 geadelten, 1622 in den Freiherrnstand erhobenen Joh. Baptist v. Weber, nied.-österr. Regierungskanzlers Kaiser Ferdinand's II.) war 1756 kurpfälzischer Lieutenant, 1758 fürstbischöflicher Amtmann und Hofkammerrath zu Hildesheim, 1778 Musikdirektor in Lübeck, 1779 fürstbischöflicher Kapellmeister zu Eutin, seit 1787 Theaterunternehmer zu Meiningen, Nürnberg u. s. w. Der unruhige Geist und das zerfahrene Hin- und Herleben dieses Mannes konnte einer geregelten Erziehung Carl Maria's nicht günstig sein, um so weniger, als der Knabe schon zu Anfang seines zwölften Jahres die treffliche Mutter verlor. Noch mehr als bis dahin wurde er jetzt einem steten Ortswechsel unterworfen. Seine Kinder- und Entwickelungsjahre fielen in die Zeit der ebenso leidenschaftlichen wie sorgenvollen Hingabe seines Vaters an die Thätigkeit eines Theaterdirektors. Bei anderweitiger mannichfacher Begabung trat Carl Maria's musikalisches Talent anfänglich wenig hervor. Sein erster Musiklehrer, sein 25 Jahre älterer Halbbruder Fritz äusserte damals gegen ihn: »Carl, du kannst Alles werden — aber ein Musiker wirst du nimmermehr!« Im Hinblick auf die vorerwähnten ungünstigen Verhältnisse seiner ersten Lebensperiode im Allgemeinen, wie auf die späte Entwickelung seiner musikalischen Anlagen, die erst mit seinem zehnten Jahre hervortraten, ist es von besonderer Bedeutung, wie er, alle Hindernisse mit eiserner Beharrlichkeit überwindend, jene Stufe, die er in der Kunstgeschichte einnimmt, erklomm, von welcher der Tod ihn schon in einem Alter von nicht vollen $39^1/_2$ Jahren abrief. — Erst im Jahre 1796 wurde ihm ein geregelter gründlicher Unterricht im Clavierspiel zu Theil, als sein Vater eine Pause in seinen theatralischen Unternehmungen eintreten liess. Es war der tüchtige J. P. Heuschkel in Hildburghausen, der jenen Unterricht übernahm, den Carl Maria mit wärmster Anerkennung zu würdigen nicht aufhörte. Noch 1818 spricht er in seinem kurzen Lebensabrisse aus, dass Heuschkel bei dieser Unterweisung »den wahren, besten Grund« gelegt habe zur kräftigen, deutlichen und charakteristischen Spielart und zu gleicher Ausbildung beider Hände auf dem Clavier«; ein schönes Urtheil des Meisters, der als einer der hervorragendsten und eigenthümlichsten Pianofortevirtuosen seiner Zeit allgemein anerkannt wurde.

Schon im Jahre 1797 führte ein neues Theaterunternehmen den Vater Franz Anton nach Salzburg, wo Carl Maria nun einen theoretischen Unterricht durch Michael Haydn genoss, demzufolge 1798 sein op. 1 »Sechs Fughetten« ebendaselbst bei Mayr erschien. Aber bereits Ende desselben Jahres gab Franz Anton die salzburger Theaterleitung auf, um nach dem in hoher Kunstblüte stehenden München überzusiedeln, wo nun J. N. Kalcher, der als Tonlehrer berühmte Hoforganist, die musikalische Weiterbildung Carl Maria's übernahm. Dessen Einfluss charakterisirt dieser selbst in seiner schon erwähnten Lebensskizze dahin, dass er »dem klaren, stufenweise fortschreitenden sorgfältigen Unterrichte Kalcher's grösstentheils die Herrschaft und Gewandtheit im Gebrauche der Kunstmittel, vorzüglich in Bezug auf den reinen, vierstimmigen Satz«, verdanke. Hier in München war es auch, wo er bei Valesi Gesang studirte. — Den sechs Fughetten von 1798 folgte nun bald eine Anzahl von Compositionen, darunter eine Messe, Trios, Sonaten, Variationen, Canons, Lieder u. s. w., ja eine Oper, seine erste: »Die Macht der Liebe und des Weins«, die aber sämmtlich mit dem Schrank verbrannten, in welchem

sie in Kalcher's Wohnung aufbewahrt wurden, mit Ausnahme von sechs Clavier-variationen, welche, Kalcher gewidmet, 1800 als op. 2 zu München im Selbst-verlag erschienen, und zwar eigenhändig von Carl Maria lithographirt. Ihm, dem geschickten Zeichner, hatte nämlich die damals von Senefelder erfundene Lithographie ein so hohes Interesse abgewonnen, dass er bald eine verbesserte, dahin einschlägige Maschine erfunden zu haben glaubte. In zweiter Hälfte des Jahres 1800 verliessen deshalb er und sein für alles Neue leicht enthu-siasmirter Vater München und zogen — nachdem Carl Maria in Erfurt, Gotha und Leipzig als Pianist concertirt hatte — nach Freiberg in Sachsen, um bei dem dort mehr zur Hand scheinenden Material, wie Carl Maria schreibt, »die Lithographie im Grossen zu treiben«. Bald jedoch wurde »das Mechanische, Geisttödtende des Geschäfts« Grund, das Unternehmen fallen zu lassen »und die Composition mit doppelter Lust fortzusetzen.« So entstand im Herbst des Jahres 1800 zu Freiberg Carl Maria's zweiaktige Oper »Das (stumme) Waldmädchen«, seine zweite, welche auch daselbst durch die Truppe ihres Dichters, eines »Ritters« C. v. Steinsberg, zuerst am 24. November und noch im selben Jahre am 5. December zu Chemnitz zur Aufführung kam. 1804 und 5 wurde dann auch »Das Waldmädchen« in Wien mehrfach, und bald auch zu Prag (ins Böhmische übersetzt) und zu Petersburg mit Beifall gegeben, »und verbreitete sich die Oper,« wie W. später schrieb, »weiter als mir lieb sein konnte, da es ein höchst unreifes, nur vielleicht hin und wieder nicht ganz an Erfindung leeres Produkt war, von dem ich namentlich den ersten Akt in zehn Tagen geschrieben hatte, eine der vielen unseligen Folgen der auf ein junges Gemüth so lebhaft einwirkenden Wunder-Anekdoten von hochverehrten Meistern, denen man nachstrebt.«

Die Aufführung des »Waldmädchens« rief eine merkwürdige Polemik in den »Freiberger gemeinnützigen Nachrichten« von 1801 No. 1 bis 10 hervor, in welcher Franz Anton unter Carl Maria's Namen als dessen sehr unberufener und bedenklicher Sachwalter erscheint (s. »Neue Zeitschrift f. Musik«, 1845, No. 16, Bd. 23: Brendel, »Aus C. M. v. Weber's Jugendzeit«). — Franz Anton ging zur Regelung früherer Theatergeschäfte hierauf wieder nach Salzburg zurück, wo er Carl Maria aufs Neue Michael Haydn's musikalischer Führung übergab. Hier nun schrieb der noch nicht voll 15jährige Knabe die zweiaktige Oper »Peter Schmoll und seine Nachbarn«, seine dritte, die im Juni 1802 zu Salzburg vor Mich. Haydn und Concertmeister Otter am Clavier auf-geführt wurde, welche Beide dem jungen Componisten rühmliche Zeugnisse darüber ausstellten, von denen das Otter's mit den Worten schliesst: »*Erit mature ut Mozart.*« An kleineren Arbeiten erschienen hierneben die »6 *Petites Pièces faciles à 4 ms.*«, op. 3, 12 Allemanden, 6 Ecossaisen und einzelne Lieder. Nach einem Aufenthalte in Hamburg im Herbst 1802 gingen Vater und Sohn nach Augsburg, wo Anfangs 1803 Peter Schmoll auf der Bühne erschien, jedoch, wie W. wieder sagt, »ohne sonderlichen Erfolg, wie natürlich!«

Schon lange aber hatte es beide W. nach Wien gezogen, hauptsächlich Joseph Haydn's wegen, der jedoch das Lehramt bei Carl Maria ablehnte. Hierdurch trat das für diesen hochbedeutende Ereigniss ein, dass der damals in Wien lebende berühmte Abt Vogler sich des Jünglings mit warmer Theil-nahme annahm, wofür dieser sich dem Meister mit ganzer Liebe eines begei-sterten Schülers hingab. Nach einem einjährigen Lehrcursus, während dessen nur die Voglern gewidmeten Variationen-Werke op. 5 und 6 componirt wurden, aber ein strenges Studium desto eifriger Platz griff, übernahm 1804 unser nun-mehr 18jähriger Carl Maria, durch Vogler empfohlen, die Stellung eines Kapell-meisters am Stadttheater zu Breslau. Seine Wirksamkeit als solcher war ebenso erfolgreich für das Institut, wie zugleich für den jungen Dirigenten eine Schule in der genauesten Kenntniss der orchestralen Wirkungen. Während seiner zweijährigen Amtsführung, die von der damaligen Kritik als eine vor-zügliche anerkannt wurde, entstanden unter Anderem die Ouverture und drei

Nummern zu seiner vierten vom Professor Rohde gedichteten Oper »Rübezahl«, die aber unvollendet blieb. Im Mai 1806 gab er seine dortige Stellung auf, um einer Einladung des kunstliebenden Prinzen Eugen von Württemberg zu Carlsruhe in Oberschlesien zu folgen, bei dessen Kapelle er im Herbst desselben Jahres als Direktor mit dem Titel eines »Herzogl. Musikintendanten« eintrat. Auf Wunsch des Herzogs schrieb er Anfangs 1807 seine beiden Sinfonien in *C* und das Concertino für Horn, op. 45; auch die gänzliche Umarbeitung seiner alten Ouverture zu »Schmoll« fällt in dies Jahr. — Der Krieg aber löste die treffliche Kapelle auf, indem er den Prinzen zum Heere führte. Beide W. gingen nun nach einer Kunstreise über Breslau durch Sachsen und Franken nach Stuttgart, wo Carl Maria im Juli 1807 seine neue Stellung als geheimer Secretär des Prinzen Ludwig von Württemberg antrat, mit welcher sich zugleich die eines Musiklehrers bei dessen Töchtern, den Prinzessinnen Marie und Amalie, verband. Seinem edlen Beschützer, dem Prinzen Eugen, verdankte er diese glückliche Wandlung seiner alles festen Haltes entbehrenden äusserlichen Verhältnisse. Unter den 1807 in Stuttgart geschriebenen Werken tritt diejenige Pianofortecomposition in den Vordergrund, welche zuerst seinen Namen in die grössere musikalische Welt trug, in der sie sich bis heute in ungeschwächtem Werthe erhalten hat. Es sind die ebenso eigenartigen wie glänzenden Variationen über »*Vien qua, Dorina bella*«, op. 7. Bis Ende des Februar 1810 verblieb Carl Maria in dieser Stellung, die jedoch verhängnissvoll wurde für den jungen Mann durch Anfangs dieses Jahres eingetretene schwere Unbesonnenheiten seines bei ihm wohnenden 76jährigen altersschwachen Vaters. Obwohl persönlich ganz und vollständig dabei unbetheiligt, wurde Carl Maria mit jenem zugleich durch den König aus Württemberg verwiesen, welches Beide am 26. Februar 1810 verliessen.

Der Gewinn an musikalischen Arbeiten der Stuttgarter Periode war aber ein bedeutsamer. Dazu gehören aus dem Jahre 1808: »Der Erste Ton«, ein Declamatorium mit Orchester und Chor, Variationen für Violine und Pianoforte über ein norwegisches Thema, op. 22, die prächtige *Polonaise brillante* für Pianoforte in *Es*, op. 21 (an Werth und Wirkung ein Seitenstück zu den Variationen »*Vien qua*«), und der »*Momento capriccioso*«, op. 12; aus dem Jahre 1809: die allbekannten »*Six Piéces à 4 ms.*«, op. 10 (für Carl Maria's prinzliche Schülerinnen geschrieben), der grosse Quatuor in *B* und die Musik zu Schiller's »Turandot«, seine fünfte dramatische Arbeit. Besonders bedeutsam aber wurde die musikalische Ausbeute der Stuttgarter Zeit durch die am 23. Februar 1810, also drei Tage vor jener traurigen Katastrophe erfolgte Vollendung der dreiaktigen Oper »Silvana«, seiner sechsten, Dichtung von Hiemer bei Benutzung des Sujets des alten »Waldmädchens« von 1800. — Aufs Neue und Ungewisse in die Welt getrieben, war dies erste grosse Werk zugleich die erste starke Sprosse der Leiter zu seinem späteren Ruhme. Wenngleich diese Oper den bezaubernden Reiz seiner späteren Werke nicht ausübte, so führte sie doch bei ihren Aufführungen (zuerst in Frankfurt a. M. am 16. September 1810) seinen Namen mit weiter reichender Wirkung in die Oeffentlichkeit ein, als dies bisher geschehen.

Mit »Silvana« in der Hand trat er seine eigentlichen Wanderjahre an; der 26. Febr. 1810 war für ihn der Ausgangspunkt eines neuen Lebens, das ihn schliesslich zu den Endzielen des Künstlerthums trug. Die bittere Erfahrung, die Stuttgart ihm, ohne jede eigene Schuld, brachte, war dennoch das Läuterungsfeuer für das, was, bei noch jugendlicher Ueberfrische, sich an Sorglosigkeit als gefahrbringender Stoff in ihm angesammelt hatte. Jetzt schritt er mit gespannter Kraft die steilere Bahn unentwegt hinan. — Am 27. Februar schon fand er in Mannheim den bis zu seinem Lebensende bewährten Freund Gottfried Weber. Am 9. März gab er sein erstes Concert daselbst. Im nahe gelegenen Darmstadt sah er seinen von ihm so innig verehrten grossen Lehrer Vogler wieder und ergab sich bei ihm aufs Neue den ernsthaftesten

Studien. Hier schloss sich auch ein enges Freundschaftsband mit Vogler's reich begabten Schülern Meyerbeer und Gänsbacher, letzterer später Domkapellmeister an St. Stephan in Wien.

Eine vollständig erschöpfende Aufzählung sämmtlicher von diesem Lebensabschnitte an entstandenen Tonwerke Carl Maria's zu geben, fehlt es an dieser Stelle an Raum; nur das Bedeutendere, obwohl noch eingeschränkter als bisher, kann fortan noch genannt werden (s. unten den Schluss des Artikels). So mögen denn hier betreffs seiner neuen Compositionen aus dem Jahre 1810 nur erwähnt werden: das grosse Pianoforte-Concert No. 1 in *C* op. 11 und die reizende einaktige komische Oper »Abu Hassan«, seine siebente, welche er dem Grossherzog von Hessen, seinem neuen gütigen Beschützer, widmete, die zwar von diesem aussergewöhnlich reich honorirt, aber doch erst 1811 am 4. Juni und zwar auf der Hofbühne zu München, aufgeführt wurde. Carl Maria wohnte der beifällig aufgenommenen Aufführung bei, da er sich bereits seit dem 14. März daselbst befand, und machte darauf vom August bis October eine Kunstreise durch die Schweiz, auf der er in Zürich von der schweizerischen Musikgesellschaft zu ihrem Ehrenmitgliede ernannt wurde. Bis Ende November verweilte er wieder in München, dann ging er zum Schluss des December nach Leipzig. Der Münchener und Leipziger Aufenthalt dieses Jahres hatte ihm den grossen Clarinettvirtuosen Heinrich Bärmann und Fr. Rochlitz zugeführt, jener von namhaftem Einfluss auf seine Clarinettcompositionen, dieser auf die Schärfung seines kritischen Urtheils. Als bemerkenswerthe Arbeiten des Jahres 1811 sind zu nennen: die beiden grossen Concerte in *F-moll* op. 73, und *Es-dur* op. 74, das Concertino op. 26 und die Variationen mit Pianoforte op. 33, sämmtlich für obligate Clarinette; ferner die italienische Concertarie zu »Athalia«: »*Misera me!*« op. 50, das Fagottconcert in *F* op. 75, das Rondo zum grossen Pianoforteconcert No. 2 in *Es* op. 32 und die vollständige Umschmelzung der alten Ouverture zu »Rübezahl« in die zum »Beherrscher der Geister.« — Das Jahr 1812 führte Carl Maria von Leipzig nach Gotha an den herzoglichen Hof, darauf zum ersten Male nach Berlin; in dessen kunstgebildetsten Kreisen bald heimisch, trat er hier in einflussreiche Verbindungen. Meyerbeer's Eltern, F. F. Flemming, Gubitz, v. Drieberg, endlich Fürst Radzivill, der nachmalige Componist des »Faust« — so warm sich W. den Trägern dieser Namen auch anschloss, kein Freundschaftsband aus diesem Kreise wurde gegenseitig inniger und unwandelbarer als das zwischen Carl Maria und dem Zoologen Prof. Hinrich Lichtenstein, dem nachmaligen treuen Beschützer von Weber's Hinterbliebenen als Vormund seiner beiden Söhne.

Am 10. Juli 1812 endlich ging die »Silvana« in Berlin unter Weber's eigener Direktion mit vorzüglichem Beifall über die Königl. Bühne, wozu er zwei neue grosse Arien statt der alten Nummern 4 und 10 geschrieben hatte. Ende August verliess er dann Berlin, um bis Ende December bei dem Herzoge E. L. August von Gotha in unausgesetzter musikalischer Thätigkeit zu verweilen. Durch diesen auch dem Weimarer Hof empfohlen, lernte er dort Goethe und Wieland kennen. Am 26. December ging er wieder nach Leipzig, um bei dem grossen Neujahrsconcert am 1. Januar 1813 seine für die Züricher Musikgesellschaft componirte Hymne »In seiner Ordnung schafft der Herr« op. 36 aufzuführen, sowie sein inzwischen vollendetes Clavierconcert No. 2 in *Es* op. 32, welches mit enthusiastischem Beifall aufgenommen wurde. Ausser diesen Compositionen brachte das Jahr 1812 u. A. die grosse italienische Tenorscene mit Chor »*Signor, se padre*« op. 53, die glänzenden Pianofortevariationen über Joseph op. 28 und die erste seiner nach Form und Inhalt gleich grossen vier Pianofortesonaten, die in *C* op. 24. — Auf den 16. April d. J. fällt der Tod seines Vaters Franz Anton.

1813 anfangs Januar gleich nach Carl Maria's Ankunft in Prag trug ihm der Direktor des K. K. landständischen Theaters daselbst, C. Liebich, das Amt eines Kapellmeisters und Direktors der deutschen Oper bei dieser Kunst-

anstalt an. W. übernahm diese Stellung, welche damals mit namhaften Schwierigkeiten verbunden war, denn es galt die dortigen sehr gesunkenen Opernverhältnisse wieder zu heben und neu zu regeln. Eine Dienstreise nach Wien behufs Ergänzung seines Sängerpersonals brachte ihn in freundschaftliche Beziehungen zu Spohr und Moscheles; Letzterer besonders bewährte sich als ächter Freund, wenn auch erst in London kurz vor und nach Weber's Tode. Bald wieder in Prag gab W. seinem Personale eine treffliche, noch erhaltene Dienstordnung und eröffnete seine Direktion am 9. September 1813 mit der imposanten Aufführung von Spontini's »Cortez«, welchem ununterbrochen die vorzüglichsten Werke seiner Wahl folgten. Der ihm alljährlich zustehende Urlaub führte ihn 1814 wieder nach Berlin, wo er seine »Silvana« aufs Neue einstudirte und wiederholt selbst leitete. Bei dieser Gelegenheit trat eine neue, für ihn hochbedeutende Erscheinung in sein Leben. Es war der kunstbegeisterte liebenswürdige Graf Carl von Brühl, bald darauf Generalintendant der Berliner Königl. Schauspiele. Er wurde Webern warm zugethan und in der Folge den epochemachenden Kunstschöpfungen des Meisters bei deren Vorführung in Berlin der treueste, ja opferfreudigste Beschützer. Politisch gingen in jenen Tagen dort die Wogen höher als jemals. Von diesen Eindrücken tief erfüllt ging W. nochmals zum Herzog von Gotha, auf dessen altem Jagdschlosse Tonna er am 13. September jene weltberühmten beiden vierstimmigen Männerlieder »Lützow's Jagd« und »Schwertlied« schrieb, denen noch in demselben Jahre acht andere aus Körner's »Leyer und Schwert« folgten. Die Composition dieser zehn Gesänge war eine That stolzesten Gewinnes: sie legte den Grund dazu, dass Deutschland in W. seinen eigensten Tondichter zu erkennen begann. Schnell eroberte er mit diesen Liedern jedes deutsche Herz; in kürzester Frist erklangen sie begeistert in allen Gauen unseres Vaterlandes; sie waren es, von denen noch heute sogar die Franzosen sagen: sie seien »Muster und unübertreffliche Urbilder kriegerischer und patriotischer Hymnen« (Pariser Ménestrel, 1872, No. 31). Indessen hatte die wahrhaft vollkommene Vorführung des »Fidelio« in Prag am 27. November 1814 dem Leiter dieses Meisterwerkes bei den dortigen wirklichen Kunstkennern die höchste Anerkennung erworben, nicht so die des alltäglichen Publikums, das sich bei diesem Werke, wie bei vielen anderen der besten Opernschöpfungen, mehr als passiv verhielt. Um so verwunderlicher, und sicher nur aus den politischen Verhältnissen erklärlich, war die mit einer für Prag beispiellosen Wärme aufgenommene erste Aufführung der von W. am 17. August 1815 begonnenen grossen Cantate »Kampf und Sieg« zur Feier der Schlacht von Belle-Alliance am 22. December d. J. daselbst. Im Uebrigen blieb die theilnahmlose Haltung des Publikums dem Edleren der Kunst gegenüber bestehen und damit erklärt sich Weber's Entschluss, diesen ihn bedrückenden Verhältnissen sich baldmöglichst zu entziehen.

Schon lange hatte der Gedanke, in Berlin eine Stellung an der Hofbühne zu gewinnen, ihn erfüllt. Jetzt 1816, als Graf Brühl dort die Oberleitung der Königl. Schauspiele hatte, schien es ihm an der Zeit, diesem Gedanken Leben zu verleihen. So ging er denn während seines Urlaubs dorthin und führte im grossen Opernhause daselbst am 18. und nochmals am 23. Juni nicht nur »Kampf und Sieg«, sondern auch die drei ergreifendsten und allverbreiteten Lieder aus »Leyer und Schwert« (»Lützow's Jagd«, »Schwertlied« und »Hör uns, Allmächtiger«) mit enthusiastischem Beifalle auf. Dennoch knüpften sich feste Beschlüsse über eine Anstellung in Berlin nicht daran; an entscheidender Stelle fanden sich für den Sänger Th. Körner's keine Sympathien vor. — Wol aber trat unerwartet eine grosse Wendung betreffs Weber's äusserer Stellung von Dresden herein. Der König Friedrich August I. von Sachsen hegte die Absicht, dort eine deutsche Oper neben der italienischen zu begründen. An W. erging der Antrag, diese Absicht zu verwirklichen; freudig erklärte er sich bereit dazu und, am 21. December erhielt dessen Anstellung als Kapellmeister die Königl. Genehmigung.

Weber's viertehalbjährige Amtsthätigkeit in Prag schloss am 29. September 1816. Während derselben hatte er in 31 rein der Einstudirung von musikalisch dramatischen Werken verwendeten Monaten, 61 Opern und Singspiele daselbst in Scene gehen lassen, bei denen sich jedoch nicht eine einzige seiner eignen Composition befand; nur als Beweis seltener Selbstlosigkeit sei dies hier erwähnt. Am 13. October ging er zunächst nochmals nach Berlin, um sich dort am 4. November im Hause seines Freundes Lichtenstein mit Carolina Brandt zu verloben, die, ein Mitglied der Prager Bühne, zu dieser Zeit in Berlin gastirte. In Prag in der Oper und im Schauspiel sehr geschätzt und allbeliebt und ihm als seine »Erste Silvana« schon von Frankfurt a. M. her befreundet, wurde sie im darauf folgenden Jahre seine mit reichsten Geistes- und Gemüthsschätzen begabte Lebensgefährtin. — Ausser den schon genannten Compositionen aus den Jahren 1813 bis 1816 sind noch folgende hervorzuheben: das Duett No. 4 zu »Abu Hassan«, die vier ausgezeichneten Lieder No. 2 bis 5 des op. 30, die Variationen über »Schöne Minka« op. 37, die beiden grossen Concertarien op. 51 und 52, das Clarinettquintettt mit Streichinstrumenten op. 34, das grosse Duo concertant für Clarinette und Pianoforte op. 48, der charakteristische Gesängecyclus »Die vier Temperamente u. s. w.«, vor allem aber die grossen Sonaten No. 2 und 3 in *As-dur* und *D-moll*, die erste von unvergleichlich glanz- und fantasievollem Reiz, die andere von dämonischer Gewalt; beide wurden fast ausschliesslich am Schluss von 1816 in Berlin geschrieben.

Mit dem Jahre 1817 tritt W. in seine dritte und letzte Lebensepoche, in seine eigentlichen Meisterjahre. Am 13. Januar kam er nach Dresden. War schon der Antritt seiner Stellung in Prag mit sehr erheblichen Schwierigkeiten verknüpft gewesen, so war dies in noch weit höherem Maasse in Dresden der Fall. Seit Mitte des 17. Jahrhunderts war hier die italienische Oper vom Hofe ausschliesslich gepflegt worden, während die deutsche, lediglich durch private Unternehmungen vertreten, gewissermassen nur geduldet war. Weber's Aufgabe, am Hoftheater eine deutsche Königl. Oper zu schaffen, stand also mit der Ueberlieferung im Widerspruch, wurde aber auch dadurch erschwert, dass der Etat in sehr mässigen Grenzen gehalten war; an Weber's Arbeitskraft aber wurden hohe Ansprüche gemacht, weil ihm neben der Neuschöpfung der Oper nicht nur der Dienst an der katholischen Kirche übertragen ward, in welcher er mit Morlacchi, dem Kapellmeister der italienischen Oper, abwechselte, sondern auch die Leitung der Hofconcerte, sowie die Composition fast aller am Hofe erforderlichen Festmusik, welche letztere oftmals Arbeiten von bedeutendem Umfange bedingte. Die am schwersten wiegende Aufgabe aber blieb die: sich der Bevorzugung der italienischen Oper von Seiten des Hofes und der Intriguen ihrer Mitglieder bei seinen Bestrebungen für die deutsche in würdiger Weise zu erwehren — Verhältnisse, die durch seine ganze Dienstzeit bis zu seinem Lebensende einem bald sichtbar, bald unsichtbar ihn bedrohenden Strome glichen, durch den er sein Schiff zu steuern hatte. W. hat diese Aufgabe nicht nur für seine Zeit mit festem Muthe ruhmvoll zu Ende geführt, sondern durch deren Lösung den Grund gelegt zur hohen Blüte einer Kunstanstalt, die noch heute mit Recht zu den ersten unseres Vaterlandes gezählt wird. — Schon am 17. Tage nach seiner Ankunft in Dresden, am 30. Januar 1817, eröffnete er seine öffentliche Amtsthätigkeit mit der Aufführung von Méhul's »Joseph«, und zwar zu höchster Zufriedenheit des Königs wie des Publikums, wonach am 10. Februar die formelle Bestätigung seiner Stellung als »Königl. Sächs. Kapellmeister und Direktor der deutschen Oper« erfolgte, eine Stellung, die schon am 13. September zur »lebenslänglichen« wurde.

Wie er Aehnliches schon in Prag gethan, erliess W. vor fast jeder neu in Scene gehenden Oper historisch-kritische Mittheilungen über dieselbe in der Dresdener »Abendzeitung« unter dem Titel »Dramatisch-musikalische Notizen an die kunstliebenden Bewohner Dresdens«. Obgleich dies Manchem überflüssig erschien und nicht selten antipatisch aufgenommen wurde, so hat W. diese

Darlegungen doch bis einschliesslich 1820 für nothwendig erachtet und in seiner klaren, stets interessant belehrenden Weise fortgesetzt. — Für den schaffenden Künstler wurde Dresden hochbedeutungsvoll durch seine Befreundung mit Friedrich Kind, den er am 16. Januar 1817 kennen lernte und der ihm bereits am 1. März die vollständige in zehn Tagen verfasste Operndichtung »Der Freischütz« übergab. Die Composition begann W. zwar schon am 12. Juli desselben Jahres mit dem Duett No. 6 »Schelm halt fest«. Die langsame Förderung dieses unsterblichen Werkes aber lag nicht nur an der grossen Bürde seiner Amtsgeschäfte während der nächsten Jahre, sondern an der Ausführung einer überaus grossen Zahl drängender, oft sehr umfangreicher Compositionen für Bühne, Hof und Verleger. Auf den 4. November 1817, gerade ein Jahr nach seiner Verlobung in Berlin, fiel überdies seine zu Prag vollzogene Vermählung mit Carolina Brandt, welche damit vom Theater zurücktrat. An Compositionen sind für 1817 ausser dem Beginn des »Freischütz« zu nennen: die Musik zu Müllner's »Yngurd«, die zum »Annentage« (No. 3 in op. 53) und die grosse italienische Festcantate »*L'Accoglienza*« zur Vermählung der Prinzess Maria Anna Carolina, letztere beide für den Königl. Hof; ferner die Pianofortevariationen über ein Zigeunerlied op. 55. Anfang des Jahres 1818 schrieb W. seine ebenso kunstreiche wie prachtvolle Messe No. 1 in *Es*, am 22. April die Arie des Max No. 3 zum »Freischütz«, dann Lieder zu den op. 53, 64 und 71.

Im Sommer siedelte er zum ersten Male in das Felsner'sche Winzerhäuschen auf der Berglehne von Klein-Hosterwitz bei Pillnitz über. Die bescheidenen Räume desselben wurden die Geburtsstätte hervorragender Werke; dort schrieb er die grosse Jubelcantate op. 58, die Jubelouverture op. 59 und die Musik zu »Lieb' um Liebe«, Schauspiel von E. Gehe, sämmtlich zur 50jährigen Regierungsfeier des Königs von Sachsen, die kleinere Cantate »Natur und Liebe«, zu dessen Geburtsfeste, die grosse Arie zu Cherubini's »Lodoiska« op. 56, die Musik zu Gehe's »Heinrich IV.« und Grillparzer's »Sappho« und die No. 1, 4 und 5 der reizvollen »*Huit pièces p. Pfte. à 4 ms.*« op. 60. — Kaum hatte W. am 4. Januar 1819 zur Feier der goldenen Hochzeit des Königspaares seine kleinere Messe No. 2 in *G* vollendet und an die Composition des »Freischütz« wieder die Hand gelegt, als ihn am 21. Januar eine ernste Krankheit befiel, von der er Anfangs Juli erst so weit hergestellt war, um sich mit einigen leichteren Arbeiten, Herstellung von Clavierauszügen u. s. w. beschäftigen zu können. Der Schluss des Juni brachte dem Genesenen wieder das erste neue Werk: das brillante Rondo für Pianoforte in *Es* op. 62, worauf im Juli und August bei erfrischten Kräften eine Reihe der bedeutendsten Pianofortewerke folgte, wie die epochemachende »Aufforderung zum Tanz«, das Trio mit Flöte und Cello op. 63, die No. 2, 3, 6, 7 und 8 der schon genannten »8 *Pièces à 4 ms.*«, die Sätze 1 und 2 der grossen Sonate No. 4 in *E-moll* op. 70 und unter anderen Perlen seiner Lieder eine der edelsten: »Das Mädchen an das erste Schneeglöckchen« op. 71 No. 3.

Als nun aber Anfang September an W. die für ihn, mehr noch als er es ahnen konnte, wichtige Nachricht gelangte, dass Graf Brühl den »Freischütz« als erste Oper im neuen Schauspielhause zu Berlin erwünsche, so begann er am 23. September deren Instrumentirung und gab sich ihrer weiteren Composition so eifrig hin, dass sie Ende des Jahres 1819 nahezu vollendet vorlag. So wurde denn dies Werk, die achte seiner Opern, am 13. Mai 1820 mit der Ouverture vorläufig beendigt, obwohl vollständig abgeschlossen erst in Berlin am 28. Mai 1821, kurz vor seiner Aufführung, mit der nachträglich nothwendig gewordenen No. 13, Aennchen's Romanze und Arie. Aber noch nicht volle 14 Tage nach jenem 13. Mai 1820 waren verflossen, da sass der Meister bereits über einem neuen Tongemälde, das, in fast gleichem Maasse wie der »Freischütz«, ein Liebling des deutschen Volkes werden sollte; es war die frische, seelenvolle, farbenglühende Musik zu A. P. Wolff's Schauspiel »Preciosa«, welche, am

25. Mai begonnen, schon am 15. Juli vollendet war und zum glücklichsten Vorläufer für den »Freischütz« wurde; denn schon am 14. März 1821 ging »Preciosa« zu Berlin in Scene und bahnte dem wohlbekannten Sänger von »Leyer und Schwert« aufs Neue eine Popularität an, die ihren höchsten Gipfel freilich erst drei Monate später bei der Aufführung des »Freischütz« erreichen sollte. — Bald nach Vollendung der »Preciosa« trat W. eine grössere Kunstreise in Norddeutschland an, die ihn bis nach Kopenhagen führte und ihm reichlich Ehre und Gewinn brachte. Kopenhagens Musikwelt sieht noch jetzt mit Stolz auf den 8. October 1820, an welchem W. die Ouverture des »Freischütz« im Hoftheater zum ersten Male öffentlich hören liess.

Der Beginn des Jahres 1821 führte dem Pädagogen W. den ausgezeichnetsten seiner Schüler, Jul. Benedict, zu, jetzt als gefeierter Componist Kapellmeister der Königin von England zu London. Benedict wurde Augenzeuge der Erfolge seines Meisters als dessen Begleiter nach Berlin 1821 und Wien 1823 zu den ersten Aufführungen von »Freischütz« und »Euryanthe«. — Die Vollendung des prachtvollen Concertstücks für Pianoforte in *F* op. 79 fällt auf denjenigen Tag, der in Weber's Leben wol mit hellstem Glanze leuchtet, auf jenen 18. Juni 1821, an welchem »Der Freischütz« in Berlin zur ersten Aufführung gelangte. — Hatte »Preciosa« bereits dem deutschen Elemente des musikalischen Berlins Boden gewonnen gegenüber den fast allein herrschenden Werken des dem deutschen Wesen abholden Italieners Spontini, so kam der vaterländischen Partei jetzt vollends zum Bewusstsein, dass mit einem so vollkommen verständlichen und so herzgewinnenden Werke wie dem »Freischütz« sich im eigensten Sinne der Componist des deutschen Volkes offenbare. Diese Erkenntniss durchflog ganz Deutschland mit derselben Schnelligkeit wie die Oper selbst, ein Flug, der sich binnen weniger Jahre zu einem Eroberungszuge durch die ganze civilisirte Welt gestaltete; denn der Kern deutschen Wesens, d. i. der Geist der Wahrheit, Einfachheit und Tiefe, ist allen Völkern verständlich, weil er rein menschlich ist; und in welcher schönen Form bot ihn W. der Welt! — Aber auch im engeren Kreise der musikalischen Kunst als solcher war ein neues Gebiet gewonnen; die romantische Schule war geboren, und keine musikalische Kunsterscheinung der neueren Zeit, selbst nicht der neuesten, hat so schnell einen so allgemeinen, durchdringenden Einfluss ausgeübt wie Weber's ewig junger »Freischütz«. Selbst die äussere musikalische Factur Weber'scher Schreibweise nahmen bald fast alle musikalischen Neuschöpfungen an; eine frische, ebenso inhaltvolle wie glänzende Virtuosität entwickelte sich in der Pianoforteliteratur, in der man jetzt mit Eifer auf Weber's Weise zurückgriff. Bald erreichte der Enthusiasmus für ihn eine geradezu beispiellose Höhe, die jetzt nicht mehr ganz verstanden wird; aber alles das, was plötzlich in wunderbarer Eigenthümlichkeit und von Herzen kommend und zu ihm gehend, damals auf die erstaunte Welt eindrang: alles das ist jetzt, seit nahezu 60 Jahren, freilich Gemeingut der Welt und der Künstler geworden.

W. war weit entfernt davon, durch solche Erfolge in die Bahnen unseliger Selbstüberschätzung geschleudert zu werden. Spontini stand als warnendes Beispiel einer solchen vor Aller Augen; schlimm genug, dass unserem Weber, seines Erfolges und übereifriger unvorsichtiger Freunde wegen, in jenem sonst so verdienten Künstler ein unversöhnlicher Feind erstanden war. Dies sollte W. bei der späteren Berliner Aufführung seiner auf den »Freischütz« folgenden Oper nur zu schwer empfinden. — Zunächst wendete sich W., nach Dresden zurückgekehrt, der Fortsetzung einer von Th. Hell gedichteten komischen Oper »Die drei Pinto's« zu, deren erste sieben Nummern voll Grazie und Humor er im Entwurfe am 8. November abschloss, deren Ausführung und gänzliche Vollendung aber später nicht mehr möglich wurde. Denn schon am 13. November erhielt er durch die Direktion des K. K. Kärnthnerthor-Theaters in Wien die officielle Aufforderung zur Composition einer neuen grossen Oper. Weber's

Wahl fiel auf den von Helmina von Chezy vorgeschlagenen Stoff der »Euryanthe«. Schon am 15. December erhielt W. von Frau von Chezy den ersten Akt ihrer Dichtung, die jedoch erst spät vollendet wurde, da, nachdem die Composition der zwei ersten Akte schon wesentlich vorgeschritten war, sich über die Gestaltung des dritten Meinungsverschiedenheiten zwischen Dichterin und Componisten erhoben. Sie drehten sich um den Angelpunkt der Fabel, der freilich der dramatischen Verwendung ernsthaft Zuwiderlaufendes barg, so dass die Gestalt der Dichtung schliesslich derart festgestellt werden musste, wie sie jetzt mit der Composition vorliegt, wie sie aber dem Gesammteindrucke der Oper unleugbar zum Nachtheil gereicht. Was W. an das Sujet fesselte, waren gewichtige Gründe: die Handlung bewegte sich auf dem ihm heimischen Boden des Romantischen, Ritterlichen; vier scharf von einander geschiedene Charaktere waren ein günstiger Vorwurf für seine im Invidualisiren mächtige Kraft; und dann war »Euryanthe« eine grosse Oper; er wollte beweisen, dass er auch dieser Form gewachsen sei. Die Leistung des musikalischen Künstlers ist um so bewunderungswürdiger, als W., trotz der Mängel der Dichtung, bei einer Instrumentation, die an Originalität und Adel die des »Freischütz« fast noch überbot, in dieses Werk das Gewaltigste und Erschütterndste legte, was die neuere dramatische Tonkunst aufzuweisen hat, so dass sie für die neueste Entwickelung der Operncomposition die eigentlichen Grundvesten bildet. Heut zu Tage freilich wird die Quelle, aus welcher das moderne Musikdrama seinen berauschenden Zauber und vor Allem seine dramatische Macht grösstentheils geschöpft hat, hier übersehen, dort verleugnet.

Am 11. Februar 1822 ging W. nach Wien, nicht nur um das Sängerpersonal für »Euryanthe« kennen zu lernen, sondern den dort arg entstellten »Freischütz« von Grund aus neu einzustudiren und zu dirigiren. War Letzterer vorher schon ein Gegenstand des dort lebendiger als irgendwo in Deutschland zu Tage tretenden Enthusiasmus, so überschlug sich dieser fast nach Vorführung der Oper durch den Componisten; rief doch W. seinem Freunde Lichtenstein nach Berlin voll Besorgniss zu: »Der verdammte »Freischütz« wird seiner Schwester »Euryanthe« schweres Spiel machen!« — Nach einem noch am 19. März gegebenen Concerte schon am 26. wieder in Dresden, befiel den Meister aufs Neue ein Unwohlsein und hielt ihn vom Beginn der Arbeit an »Euryanthe« bis in den Mai hinein fern. Erst im stillen Hosterwitz eröffnete er am 17. d. M. dieselbe mit dem Entwurfe der Arie Adolar's No. 12: »Wehen mir Lüfte Ruh'«. Von seinem Verleger gedrängt unterbrach er jedoch die Composition wieder durch Vollendung seiner tief schwermüthigen Pianofortesonate No. 4 in *E-moll* op. 70 und durch die Umarbeitung seines 1811 geschriebenen Fagottconcertes op. 75, und kaum war er nach Dresden zurückgekehrt, so musste »Euryanthe« nochmals einer Festcantate zur Vermählung des Prinzen Johann, nachmaligen Königs von Sachsen, weichen. Zugleich gelangte die Frage wegen einer neuen Oper für London an W., die natürlich eine offene blieb, und erst nachdem er zwischen dem 6. und 9. Januar 1823 abermals eine Festmusik, diesmal für die Königin Therese von Sachsen, geschrieben hatte, konnte er endlich am 16. d. M. aufs Neue an sein grosses Werk gehen, das er von nun an nicht mehr verliess und am 29. August in Hosterwitz, mit Ausnahme der Ouverture, vollendete, denn letztere schrieb er erst kurz vor Aufführung der Oper in Wien.

Zur Herstellung der »Euryanthe«, seines mächtigsten und umfangreichsten Werkes, gebrauchte W. gerade 11 Monate. Die Instrumentirung an und für sich vollzog er während dieser Zeit an 43 Tagen und zwar die des ersten Akts »in 12 Tagen«, wie dies sein Tagebuch und die Originalpartitur ausdrücklich bemerken. — Am 16. September reiste nun W. zur Aufführung der »Euryanthe« nach Wien. Die Proben wurden für ihn zu einer Reihe begeisterter Huldigungen seitens des Sänger-, Musiker- und Chorpersonals und der dazu geladenen Kritik. Der Glanzpunkt so vieler Beweise von Zuneigung war aber der

Besuch, den er am 5. October, in Begleitung von Benedict, Haslinger und einiger Freunde, bei Beethoven machte. Der grosse Meister empfing W. mit so rührender Herzlichkeit, dass Letzterer seiner Gattin schrieb: »Dieser Tag wird mir immer höchst merkwürdig bleiben! Es gewährte mir eine eigene Erhebung, mich von diesem grossen Geiste mit solcher liebevollen Achtung überschüttet zu sehen.« Am 25. October 1823 wurde »Euryanthe« zum ersten Male in Wien, und zwar »mit Furore« gegeben. Henriette Sontag vertrat die Hauptpartie. W. dirigirte die drei ersten Vorstellungen, die vierte leitete Conradin Kreutzer. An diesen vier Abenden zusammen wurde W. vierzehnmal gerufen. Dieser seltene Erfolg wurde aber damals dennoch zu keinem nachhaltigen. Die Verhältnisse beim Erscheinen des »Freischütz« zu Berlin waren denen nahezu entgegengesetzt, welche in Wien bei der Einführung der »Euryanthe« bestanden. In Berlin hatte die deutsche Kunst unter dem Drucke des allmächtigen Italieners geseufzt; in Wien aber waren Rossini und die von ihm geleitete, damals vielleicht erste italienische Sängergesellschaft der Welt die Götter des Publikums, über welche man W. und seine neue deutsche Musik fast zu den Akten gelegt hatte. Dieser berückenden Strömung hatte sich die ernste »Euryanthe« entgegenzustellen. Wie das deutsche Element in der preussischen Hauptstadt W. gegen Spontini zum Siege verhalf, so das italienische in der österreichischen Rossini gegen W. So feurig und unbedingt hier die Führer edelster Kunstrichtung für »Euryanthe« auch eintraten — nach 20 Aufführungen wurde Weber's gewaltiges Werk zurückgestellt, um freilich später, da es als solches allgemein anerkannt war, wieder in seine Rechte eingesetzt zu werden. In Dresden 1824, in Leipzig und Frankfurt a. M. 1825 war der Erfolg der Oper fast ein gleich enthusiastischer, nirgends aber grösser und glänzender als zu Berlin (zuerst am 23. December 1825), wo die vier Hauptcharaktere in seltener Vollkommenheit vertreten waren, namentlich Adolar durch Bader, über den W. seiner Gattin schrieb: »Er ist der Adolar, wie er sein soll!«

Seit 1820 hatte der Schriftsteller in W. geschwiegen; für die Leipziger Aufführung der »Euryanthe« griff er zum letzten Male als solcher zur Feder. Wenn schon seine Metronomisirung dieser Oper eine erwünschte Gabe war, so ist die damit verbundene Abhandlung »Ueber musikalisches Tempo und dessen metronomische Bezeichnung« eine Musterschrift von allgemeinstem und bleibendem Werthe. Sie ist der schönen Orchesterpartitur der »Euryanthe« (Berlin, Schlesinger [Lienau] 1866) vorgedruckt. — Der Juli 1824 fand W. als Leiter des denkwürdigen grossen Musikfestes am 1., 2. und 3. Juli in Quedlinburg zur Feier von Klopstock's hundertstem Geburtstage. Es waren Tage reich an herrlichsten Kunstleistungen wie an Beweisen verehrender Liebe für den Tonmeister. Aber schon am 11. Juli begann er in Marienbad eine ernste Kur, denn seine Gesundheit zeigte sich immer auffallender erschüttert. Aus dem Bade zurückgekehrt fand W. die jetzt bestimmt ausgesprochene Aufforderung von Kemble, dem Direktor des Londoner Coventgarden-Theaters, vor: eine Oper für diese Bühne zu schreiben, wobei ihm zwischen »Faust« und »Oberon« die Wahl gelassen wurde. Er wählte »Oberon«. — Wie er nichts in seinen Kunstbestrebungen jemals halb ergriff, so trieb ihn die Erkenntniss, dass die Composition einer Oper für England auch nur in englischer Sprache gedacht werden müsse, zu deren gründlichem Studium. Wie ernst er dies auffasste, beweist u. A. der Umstand, dass er 153 englische Lektionen nahm und dass nachmals in London selbst von den Engländern sein gutes Englisch anerkannt wurde. So traf er mit dem Verständniss des Genius der Sprache den Genius des englischen Volkes selbst.

Ursprünglich war die Oper schon bis Ostern 1825 gewünscht — eine Frist von nur 6 Monaten; da W. aber den ersten Akt der Dichtung erst am 30. December 1824 erhielt, so wurde die Oper bis Ostern 1826 verschoben. Ehe er noch ernstlich an den »Oberon« ging, schrieb er noch im November 1824 für Thomson in Edinburgh die Vor- und Nachspiele und Begleitungen für

Pianoforte, Violine, Flöte und Cello zu 10 schottischen Nationalgesängen, welche zu der grossen Sammlung schottischer Songs gehören, von denen viele auf Thomson's Wunsch von Haydn, Beethoven, Hummel und anderen deutschen Meistern eine gleiche Bearbeitung früher erfahren hatten. — Am 27. Februar 1825 begann W. endlich die Notirung des »Oberon«, seines letzten grossen Werkes, mit dem Entwurfe von Hüon's Arie No. 4 »*From boyhood*«, »Von Jugend auf«. Aber schon Anfangs April wurde die Arbeit durch ein immer bedenklicher auftretendes Lungenleiden und eine Kur in Ems unterbrochen, von der er am 1. September erst nach Dresden zurückkehrte. — Nun griff W. mit ganzer ihm noch zu Gebote stehender Kraft wieder zu »Oberon« und begann schon am 8. dessen Instrumentirung. Aber — die Aufführung von Spontini's »Olimpia« zu des Prinzen Max von Sachsen Vermählung und die dazu ausgeführte Composition einer gegen Schluss der Oper eingelegten grossen Scene mit Recitativen brachte neue Behinderung; ausserdem schloss sich daran die zwar glorreiche, W. jedoch aufs Höchste erschöpfende Einstudirung und Aufführung der »Euryanthe« in Berlin am 23. December. Dennoch vollendete er am 6. Januar 1826 das zweite grosse Finale des »Oberon«, ja am 13. fehlten nur noch wenige Nummern sowie die Ouverture, welche er freilich erst am 9. April, drei Tage vor der ersten Aufführung der Oper, vollendete; gänzlich schloss er ab mit der Preghiera Hüon's: »Ruler!« »Vater, hör' mich flehn zu dir!« und zwar am 10. April.

Am 16. Februar hatte W. Dresden verlassen. Sein treuer Verehrer A. B. Fürstenau, der berühmte Flötist der Dresdener Hofkapelle, begleitete ihn. In Paris erfüllte sich sein sehnlicher Wunsch, Cherubini kennen zu lernen; die parteilose Huldigung der dortigen ersten Meister wurde ihm zu Theil: ausser der Cherubini's die von Rossini, Berton, Catel, Auber, Paer, Onslow u. A. Am 5. März in London angekommen wurde ihm überall, wo er erschien, der glänzendste Empfang. Sir George Smart, der Begründer der dortigen »Philharmonischen Gesellschaft«, hatte ihm sein Haus geöffnet und zu einem freundlichen Heim gestaltet. Am 12. April 1826 ging endlich der »Oberon« im Coventgarden zu London in Scene. Die zwölf ersten Vorstellungen, welche W. selbst dirigirte, waren ein ununterbrochener Triumph, dessen Aeusserungen, namentlich bei der ersten Darstellung, alles bisher in England derart Dagewesene weit übertrafen.

In wunderbarer Weise unterscheidet sich »Oberon« von seinen drei Vorgängern, »Preciosa« mit inbegriffen. Auf einem ganz anderen Gebiete der Romantik erscheint W. hier. Das düster dramatische Tonbild des »Freischütz« weicht im »Oberon« dem einer duftgewebten, mit zarten Lichtgestalten erfüllten Geisterwelt, denen sich, nur wie zum Contraste, wilde Elementargeister momentan gegenüberstellen; dazu ist die Scene in den Orient gelegt, dessen Gestalten in den eigenthümlichsten Weisen und Formen musikalisch verkörpert sind; Melodie und Harmonie voll gleichen Reizes, überall Phantasie, Feuer und Leben und, wie bei den drei Vorgängern, Alles in den Zauber der Originalität getaucht. — Freilich ist die unruhige Haltung der Dichtung dem Componisten nicht ganz günstig gewesen; zu viel Scenenwechsel stört die Vertiefung in die einzelnen Theile und deren Schönheit, erschwert aber besonders die Erfassung des Gesammtbildes und seines Gesammttones. Dennoch bleibt in der Dichtung nichts unklar und schädigt nicht das Werk, wie dies bei »Euryanthe« geschah. — Nachdem W. am 25. Mai noch einen Gesang der Nurmahal aus Th. Moore's »*Lalla Rookh*« »*From Chindara's warbling fount I come*« für die Sängerin Miss Stephens componirt hatte, die denselben am 26. Mai, in seinem letzten Concerte, von ihm selbst am Pianoforte begleitet, vortrug, überfiel ihn die vollkommenste Erschöpfung. Der Stern neigte sich zu seinem Untergange. Am 5. Juni 1826 schied der grosse und edle Künstler aus diesem Leben. Um 7 Uhr früh fand man ihn entseelt auf seinem Lager, den Kopf in die rechte Hand gesenkt, wie sanft schlummernd. — Am 21. Juni wurde er mit grosser

Feierlichkeit und allgemeiner tiefer Theilnahme in der Moorfields-Kapelle zu London beigesetzt, nachdem Mozart's Requiem von den ersten Künstlern darin aufgeführt worden war. 18 Jahre später fand seine Asche im vaterländischen Boden des katholischen Friedhofes zu Dresden am 15. December 1844 ihre letzte Ruhestätte. Den musikalischen Theil der ernsten Feier leitete hier Richard Wagner in höchst würdiger Weise, und ein nach Tausenden zählendes Trauergefolge hatte sich dem Zuge angeschlossen. Seit dem 11. October 1860 schmückt das erzene Standbild Weber's von Rietschel den schönsten Platz Dresdens.

W. hinterliess seine Gattin († am 23. Februar 1852) und zwei Söhne; der ältere, Max Maria, K. K. österr. Hofrath, einer der ausgezeichnetsten Ingenieure der Gegenwart, ist zugleich seines Vaters verdienter Biograph geworden; der jüngere Sohn, Alexander, ein höchst talentvoller Maler, Schüler J. Hübner's, starb, 19 Jahre alt, 1844 am 31. October zu Dresden.

Kaum ein Feld der musikalischen Composition besteht, auf welchem C. M. v. Weber nicht gewirkt hätte. — Wenn es das Kennzeichen des Genius ist, Werke zu schaffen von höchstem Reiz für Mit- und Nachwelt, von entscheidendem Einfluss auf Gegenwart und Zukunft, Werke von bleibender Dauer, so steht W. unbedingt in der Reihe der ersten Genien unter den Operncomponisten, vornehmlich derer des deutschen Volkes. — Seine Wirksamkeit aber in der Composition für fast alle Instrumente wird nicht vergessen werden, am wenigsten die für das Pianoforte, für welches er eine neue und charaktervolle, bis auf den heutigen Tag gültige Literatur schuf, welche, wie die Clavierauszüge der Opern, fortgesetzt von unzähligen Ausgaben des In- und Auslandes, reproducirt wird. — Dem höheren Kunstliede sowohl, wie dem vertieften einfachen Volksliede der neueren Zeit war W. ein hochbegabter Bahnbrecher. Von seinen vielen Liedern bleiben eine namhafte Anzahl von unwandelbarem Reize Muster ihrer Gattung. — Seine musikalischen Eigenschaften in ihrem Gesammteindruck bezeichnen sich am kürzesten mit: Originalität, keuscher tiefer Empfindung, Einfachheit bei grosser Kühnheit, Wahrheit und Klarheit des Ausdrucks, mithin schärfster Charakteristik. Mit diesen Eigenschaften begründete W. eine neue Epoche, namentlich im musikalischen Drama, und die Folgezeit wird nach dieser Seite hin noch lange den Stempel seines Geistes tragen.

Auch seines Verdienstes als Musikschriftsteller ist zu gedenken, als welcher er mit grosser Sachkenntniss, zuweilen mit scharfer Feder, stets jedoch geistreich, die reinsten Kunstzwecke verfolgte. — Schliesslich ist W. als Mensch dahin zu würdigen: gewissenhaft und treu in allen Beziehungen des Lebens, liebenswürdig, feinfühlend und doch voll oft drastischen Humors im Umgange, war er nur streng gegen Unwahrheit in jeder Gestalt. Neben dem ihm angeborenen Genius war die wunderbare Beharrlichkeit seines Strebens eine Haupteigenschaft seiner edlen Natur, und durch diese Verschwisterung von Können und Wollen, von Reichthum und Pflichtgefühl wird W. zunächst für den jungen Künstler nicht nur zu einem Gegenstand der Bewunderung, sondern zu einem verehrungswürdigen Vorbilde. — Er war als deutscher Künstler und als deutscher Mann — ein Charakter.

Th. Hell gab Weber's literarische Arbeiten heraus unter dem Titel: »Hinterlassene Schriften von C. M. v. Weber«, drei Bände (Dresden und Leipzig, Arnoldi, 1828); leider in störend uncorrecter Gestalt. Eine verbesserte Ausgabe davon erschien als Bd. 3 von Max Maria v. Weber's: »C. M. v. Weber. Ein Lebensbild«, drei Bände (Leipzig, Keil, 1866—68); eine umfassende Arbeit von vielem Verdienst. — Unter den vielen kurzgefassten Biographien Weber's ist als durchaus zuverlässig zu nennen: F. W. Jähns: »C. M. v. Weber. Eine Lebensskizze nach authentischen Quellen« (Leipzig, Grunow, 1873). Vollständige Auskunft über alle musikalische Arbeiten Weber's giebt: F. W. Jähns: »C. M. v. Weber in seinen Werken. Chronologisch-thematisches Verzeichniss seiner

sämmtlichen Compositionen nebst den unvollständigen, verloren gegangenen, zweifelhaften und untergeschobenen mit Beschreibung der Autographen, Angabe der Ausgaben und Arrangements, kritischen, kunsthistorischen und biographischen Anmerkungen unter Benutzung von Weber's Briefen und Tagebüchern u. s. w.« (Berlin, Schlesinger [Lienau], 1871. Dies Werk giebt zugleich eine Uebersicht der bis dahin erschienenen Literatur über W. (Ein Nachtrag ist unter der Feder des Autors.) — Ueber etwa 100 verschiedene Portraits Weber's sind veröffentlicht; ihnen liegen vorzugsweise folgende zu Grunde: Aus dem Jahr 1804 in Wien bei Eder (gezeichnet von Lang, gestochen von Neidt); aus 1812, Berlin, Schlesinger (gestochen von Jügel); aus 1820, gezeichnet von Hornemann (phot. 1873, Kopenhagen bei Hansen); aus 1821, Weimar bei Schwerdgeburth (gezeichnet von Vogel, gestochen von Schwerdgeburth); aus 1825, gemalt von Schimon (1865 lithographirt Berlin, Schröder; 1866 gestochen Leipzig, Keil); aus 1826, Paris, Franck (gezeichnet von Zöllner, lithographirt von Bove); London, Hawes & Co. (gemalt von Cawse, lithographirt von Laue). — Ausserdem eine Medaille (1825) von Krüger in der Königl. Münze zu Dresden und die Todtenmaske (1826, London), Dresden, Christofani. F. W. Jähns.

Weber, Christian Gottfried, Hofmusikus und Violinist in der Herzogl. Würtembergischen Kapelle, wurde in Stuttgart am 24. Juli 1758 geboren und trat 1782 in die genannte Kapelle ein. Der Hofmusikus Götz war sein Lehrer im Violinspiel. Ausser deutschen Liedern, italienischen Arien, Cantaten u. a. schrieb er für die Harfe, die er auch spielte, Concerte, Trios und Quartette; ferner die Operetten »Elisium«, »Claudina von Villa Bella« (Goethe) und die Singspiele »Die totale Mondfinsterniss« und »Der Schwärmer«.

Weber, Constanze, unsterblich geworden als Mozart's treue Lebensgefährtin, war eine der gesang- und musikbegabten Töchter des Copisten und Souffleurs der Mannheimer Bühne — Fridolin Weber. Bereits 1777 bei seinem ersten Aufenthalt in Mannheim war Mozart mit der Familie bekannt geworden und hatte eine leidenschaftliche Zuneigung für die ältere Schwester Aloysia gefasst, die ausgezeichnete Sängerin, die sich später mit dem Sänger Joseph Lange (s. d.) verheiratete. Nach dem Tode des Vaters war die Familie nach Wien übergesiedelt, wo Aloysia wie ihr Gatte Engagements gefunden hatten und Mozart nahm Wohnung bei der Mutter, als er 1781 im Mai den Dienst des Erzbischofs von Salzburg verliess. Dem speciellen Wunsch des Vaters entsprechend bezog er im September eine andere Wohnung, aber jetzt erst merkte er, wie sehr mittlerweile Constanze Weber seinem Herzen theuer geworden war. Nach Besiegung mancher Hindernisse verheiratete er sich mit ihr am 4. August 1782 und wie wenig günstig ihnen auch während der kurzen Ehe das Geschick sich sonst erwies, war die Ehe dennoch eine durchaus glückliche. Constanze war wie ihre Schwester reich musikbegabt; sie spielte Clavier und besass eine schöne Stimme, die zugleich so weit geschult wurde, dass sie des Meisters Gesänge meist vom Blatt singen konnte. Aus eigener Anschauung berichtet Niemtschek über Mozart's Ehe: »In seiner Ehe mit Constanze Weber lebte Mozart vergnügt. Er fand an ihr ein gutes, liebevolles Weib, das sich an seine Gemüthsart vortrefflich anzuschmiegen wusste und dadurch sein ganzes Zutrauen und eine Gewalt über ihn gewann, welche sie nur dazu anwendete, ihn oft von Uebereilungen abzuhalten. Er liebte sie wahrhaft, vertraute ihr Alles, selbst seine kleinen Sünden und sie vergalt es ihm mit Zärtlichkeit und Sorgfalt.« Weiterhin wird erzählt, dass wenn er mit Aufschreiben seiner Compositionen beschäftigt war, dann setzte sie sich zu ihm und erzählte ihm Mährchen und Kindergeschichten, über die er, während er fortarbeitete, herzlich lachen konnte und die, je possenhafter sie waren, ihn umsomehr ergötzten. Nach des Meisters Tode wurde Georg Nic. Nissen, der in Wien die Geschäfte der dänischen Diplomatie wahrnahm, mit ihr bekannt. 1797 ging er ihr bei der Ordnung ihrer Angelegenheit hilfreich an die Hand und heiratete sie 1809. Nachdem er den Staatsdienst aufgegeben hatte, lebten sie in Salzburg (1820) und hier

starb er 1826. Die Wittwe starb am 6. März 1842, wenige Stunden, nachdem das Modell zur Mozartstatue in Salzburg eingetroffen war.

Weber, Dionys, der Mitbegründer des Prager Conservatoriums, ist 1771 zu Wellchau in Böhmen geboren. Den ersten Unterricht in der Musik erhielt er vom dortigen Schullehrer, von dem er im Clavierspiel und in der Behandlung fast sämmtlicher Saiten- und Blaseinstrumente unterwiesen wurde. Hierauf kam er zu seiner wissenschaftlichen Weiterbildung zu den Piaristen nach Troppau und wurde bald darauf wegen seiner hübschen Stimme im Seminar Clementini aufgenommen. Dann bezog er die Prager Universität, wo er Kurse der Philosophie, Theologie und Rechtswissenschaft durchmachte. Neben allen diesen Studien blieb die Musik seine liebste Beschäftigung, der er sich schliesslich vom Jahre 1792 ab ganz zuwandte und wozu die mehrjährige Anwesenheit des Abt Vogler nicht wenig beigetragen hatte. Nachdem er einige Compositionen veröffentlicht hatte, zeigte er sich auch vortheilhaft als Clavierspieler, so dass er als Musiklehrer besonders beim hohen Adel schnell in Aufnahme kam. Mehr noch wuchs sein Ansehen durch die Aufführung seiner Cantate »Böhmens Errettung«, die vielleicht auch theilweise des Gegenstandes halber enthusiastisch aufgenommen wurde. Die Aufführung fand 1797 in Prag im Theater unter Mitwirkung eines Orchesters und von 350 Sängern statt. Ferner wurde 1800 seine Oper »Der König der Geister« mit Erfolg aufgeführt. 1810, als mehrere Magnaten die Gründung eines Conservatoriums in Prag beschlossen, wurde D. Weber einstimmig mit dem Entwurf des Planes und der Einrichtung betraut und demnächst zum Direktor desselben ernannt. Unter seinen vieljährigen Bemühungen erreichte das Institut eine hohe Stufe der Vollkommenheit. Während Weber's Verwaltung gingen gegen 300 Zöglinge daraus hervor, zu denen Männer wie Moscheles, v. Bocklet, Kalliwoda, Jos. Dessauer u. A. als seine speciellen Schüler gehören. Als musikalischer Schriftsteller bethätigte sich W. durch die Abfassung des Lehrbuches: »Allgemeine theoretisch-praktische Vorschule der Musik« (Prag, 1828, M. Berra, ein Band in 8°), mit vielen Notenbeispielen und dem Portrait des Autors und einem zweiten Werke: »Theoretisch-praktisches Lehrbuch der Harmonie und des Generalbasses, für den Unterricht am Prager Conservatorium der Musik bearbeitet« (Prag, 1830—34, M. Berra, vier Theile in 8°). Zu den Compositionen Weber's gehören: mehrere Messen; 18 Cantaten; Instrumentalmusik; Operetten »Der Mädchenmarkt«, »Die gefundene Perle«; sechs Märsche für Harmoniemusik; elf Partien (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Kleine leichte Clavierstücke für vier Hände, op. 3 (Prag). Sechs Variationen für Violine und Violoncell (Prag, 1806). Adagio und Polonaise für Clavier (ebend.). Sechs Variationen für Clavier (ebend.). Sammlung deutscher Gesänge, nach Bürger, Hölty und Blumauer (Prag, 1793). Zweite Sammlung ebenda. Divertissement für Gesang und Clavier (Prag, 1802). Sextett für sechs Cornet à Piston. Sextett für sechs Pauken. Drei Quartette für vier Cornet à Piston. *Variations de bravoure pour le piano.* Ausser diesen hat W. eine grosse Zahl von ansprechenden Tänzen, welche sehr beliebt waren und auf Lanner und Strauss hindeuten, geschrieben. Es erschienen davon ungefähr zehn Sammlungen in Prag und Wien, Ländler, Quadrillen, Ecossaisen und Menuetten enthaltend. — W. starb in Prag als hochgeachteter Tonkünstler am 25. December 1842.

Weber, Edmund Casp. Joh. Jos. Maria, **Frhr. von,** geboren 1766, Carl Maria v. Weber's Halbbruder aus seines Vaters Franz Anton v. Weber's erster Ehe. Ein schätzbarer Künstler. Ihm widmete Carl Maria sein op. 1 mit den demselben vorgedruckten Worten: »Sechs Fugetten, dem Herrn Edmund von Weber in Hessen-Cassel, meinem geliebten Bruder zugeeignet. — Dir, als Kenner, als Tonkünstler, als Lehrer und endlich als Bruder, weyhet im eilften Jahre seines Alters die Erstlinge seiner musikalischen Arbeit Dein Dich zärtlich liebender Bruder Karl Marie v. Weber. Salzburg, den I^sten^ September 1798.« Die Quellen über Edmund v. Weber fliessen sehr spärlich; jedenfalls hat er

ein sehr bewegtes Leben geführt. 1784 war er ein Lieblingsschüler Jos. Haydn's in Wien, denn durch Gerber's »Neues Lexikon der Tonkünstler«, 1812—14, Bd. 4 p. 527 erfahren wir Haydn's Ausspruch, als dieser ihn aus seiner Schule 1785 entliess: »Gehe in die Welt, mein lieber Edmund, ich kann dir nichts mehr lehren.« 1789 finden wir ihn als Tenoristen bei der Operngesellschaft seines Vaters in Meiningen, 1797 als Musikdirektor am Hoftheater des Kurfürsten Clem. Wenzeslaus zu Salzburg, für welches er wahrscheinlich seine beiden Opern: »Der Transport im Koffer« und »Die Zwillinge« schrieb. 1798 lebte er nach obiger Dedication in Cassel. 1810 gründete er zu Bern ein Musikinstitut, das bald sehr besucht war. Aus dieser Zeit stammen eine Anzahl von Messen seiner Composition, welche dort wie auch in Basel, Schaffhausen und Zürich u. s. w. geschätzt wurden; auch liess er sich an diesen wie an anderen Orten als Virtuos auf dem Contrabass hören. Zu Anfang der zwanziger Jahre ging er als Organist an der Marienkirche nach Lübeck, welche Stellung ihm Carl Maria v. Weber vermittelt hatte. Anfang 1824 finden wir ihn in Danzig als Musikdirektor, Mitte desselben Jahres in Königsberg in Preussen und 1826 in gleicher Eigenschaft zu Köln. 1828 (1829?) starb er zu Würzburg. Er hat viel geschrieben, dennoch haben sich nur drei Streichquartette op. 8 erhalten, die in Augsburg 1804 gestochen sind. Als Mensch ein reiner und liebenswürdiger Charakter, scheint er als Musiker einer von den vielen tüchtigen gewesen zu sein, deren nachhaltige Erfolge von der Ungunst bedrängender Verhältnisse niedergehalten wurden. C. M. v. Weber schrieb am 13. Febr. 1824 an den Generalintendanten Graf Brühl in Berlin über ihn: »Mein Stiefbruder Edmund, ein Lieblingsschüler Haydn's, braver Componist und routinirter Musikdirektor, gegenwärtig in Danzig, wünscht die Stelle eines Kapellmeisters zu Strelitz; ich kann am wenigsten für einen Bruder sprechen.« F. W. Jähns.

Weber, Ernst Heinrich, Professor der Anatomie an der Universität Leipzig, ist am 24. Juni 1795 zu Wittenberg geboren und studirte Medicin in seiner Vaterstadt und in Leipzig. An der Universität der letzteren Stadt nahm er 1818 den bezeichneten Lehrstuhl an. Seine Werke enthalten viel Belehrendes über Akustik und Gehörwerkzeuge: 1) »*De aura et auditu hominis et animalium*«. *Pars prima* (Leipzig, Fleischer, 1820, in 4°, mit zehn Platten). Dann: »Wellenlehre, auf Experimente gegründet, oder über die Wellen tropfbarer Flüssigkeiten mit Anwendung auf die Schall- und Luftwellen u. s. w.« (Leipzig, Gerhard & Fleischer, 1825, in 8°, 574 S. mit 18 Tafeln). Eine Analyse dieses Werkes, welches die Entstehung der einfachen Töne und der Flageoletttöne behandelt, vom Autor in Gemeinschaft mit seinem Bruder Wilhelm (s. unten) verfasst, findet man in der Zeitschrift »Cäcilia«, S. 189—212). Auch in der »Leipziger Musikalischen Zeitung« (Jahrgang 28, No. 12, 13, 14) ist ein Aufsatz von E. H. Weber über denselben Gegenstand aufgenommen worden.

Weber, Franz, geboren am 26. August 1805 zu Köln, studirte in Berlin bei Bernhard Klein Musik. Nachdem er dann einige Zeit an einer Kirche in Berlin Organist gewesen war, kehrte er in seine Vaterstadt zurück und erhielt dort 1838 die Stelle als Domorganist; auch übernahm er später die Direktion des Kölner Männergesangvereins, der unter seiner Leitung sich ausserordentlich hob und einen Weltruf erlangte. Mit diesem besuchte er 1847 das Musikfest zu Gent, dessen Leitung ihm übertragen war und concertirte mit ihm unter grossem Beifall selbst in London. Bei besonderen Gelegenheiten wirkte er auch zuweilen als Tenor mit. Zu seinen Compositionen gehören: »Der 57. Psalm für vier Stimmen mit Begleitung«, op. 4. »Kriegsgesang der Rheinpreussen für Männerstimmen mit Orchester«, op. 5, und eine Reihe Männerchorlieder. 1875 wurde ihm der Professortitel verliehen; er starb am 18. September 1876.

Weber, Friedrich August, Dr. med. und Stadtphysikus in Heilbronn am Neckar, wo er am 24. Januar 1753 geboren wurde, erwarb sich Verdienste als Arzt und gehörte zu den unterrichtetsten Musikverständigen und Schriftstellern. Er erhielt als siebenjähriger Knabe Gesang- und Clavierunterricht,

nach einiger Zeit auch beim Stadtorganisten Unterricht im Generalbass und im Flöteblasen. Das Accompagnement seines Lehrers bei seinen Generalbassstücken, auf der Violine, erregte bei ihm die Lust, auch dies Instrument zu erlernen, und er brachte es, nachdem er später von Pirker, dem Gatten der berühmten Sängerin, Anleitung erhalten hatte, auf diesem Instrumente zu ansprechender Fertigkeit. Nachdem er sich auch mit der Composition ziemlich eifrig beschäftigt und in Ludwigsburg von Schubert zu einem fertigen Clavierspieler gebildet worden war, bezog er 1770 die Universität zu Jena, um nach vier Jahren als graduirter Arzt in seine Vaterstadt zurückzukehren. Neben seinem Berufe beschäftigte er sich auch hier mit der Tonkunst, indem er Instrumentalwerke und Operetten componirte, die er nebst anderer Musik in seiner Vaterstadt zur Aufführung brachte. 1777 siedelte W. nach Bern über, wo er Gelegenheit fand die Bekanntschaft von Tonkünstlern zu machen, wie: Pugnani, Viotti und die Esser's, der ihn auf der *Viola d'amour* unterrichtete. W. trat hier in Concerten abwechselnd als Sänger, Violinist und Tonsetzer auf. Nachdem er in seine Vaterstadt zurückgekehrt war und seine Berufsgeschäfte sich häuften, überliess er das Concertiren Anderen, blieb jedoch durch Compositionswerke und musikalische Aufsätze, die er schrieb, mit der Tonkunst verbunden. Die Aufsätze sind folgende: »Von der Singstimme ihren Krankheiten und Mitteln dagegen« (»Leipziger musikalische Zeitung«, Jahrgang II, S. 705, 721, 737, 774, 785, 801). »Schreiben über komische Charakteristik und Carrikatur im praktischen Musikwesen« (»Leipziger musikalische Zeitung«, Jahrg. III, S. 137). »Abhandlung über die Ausbildung und Veredelung des Gehörs« (»Leipz. musikal. Zeitung«, Jahrg. III, S. 469, 485, 501). »Von dem Einflusse der Musik auf den menschlichen Körper und ihre medicinische Anwendung« (ebenda Jahrg. IV, S. 561). »Charakteristik der Singstimme und einiger gebräuchlichern Instrumente«, abgedruckt in der »Speierischen musikalischen Zeitung«, Jahrg. 1788, und in der Abhandlung des Tissot »Von den Nerven«. »Bemerkungen über die Violine und das Violinspielen mit einigen sich darauf beziehenden Notentafeln«, ebenfalls in der »Speierischen musikal. Realzeitung«, Jahrg. 1788 und der dazu gehörigen Anthologie. Ausser diesen angeführten finden sich noch Abhandlungen über: *Viola d'amour*, Verbesserung der italienischen Tabulatur und über Gegenstände der Aesthetik in der »Speier. Realzeitung«, Jahrg. 1789. Zu seinen Werken der praktischen Musik, die aber nicht zum Druck gelangten, gehören: »*I Pelegrini al sepolcro*«, Oratorium für dreistimmigen Chor und Orchester; Weihnachtsoratorium, — viele Cantaten für Chor und Orchester, Stücke für die *Viola d'amour*, Concerte für verschiedene Instrumente, Quartette, Quintette und Clavierstücke, Rundgesang mit dreizehnstimmiger Instrumentalbegleitung u. s. w. Weber starb nach kurzer Krankheit am Nervenfieber in Heilbronn am 21. Januar 1806.

Weber, Fritz (eigentl. Fridolin III.) Steph. Johann Maria Andr. Freiherr **von,** geboren 1761, Carl Maria von Weber's ältester Halbbruder, aus seines Vaters Franz Anton von Weber's erster Ehe. Er war Carl Maria von Weber's erster Musiklehrer (s. Carl Maria von Weber, p. 280). 1784 mit seinem Bruder Edmund zusammen Schüler von Jos. Haydn in Wien, erhielt er durch des Letzteren Verwendung die Stellung eines Hof- und Kammermusikus in der dortigen fürstl. Esterhazi'schen Kapelle, welche er jedoch nicht allzulange inne gehabt zu haben scheint, denn 1791—1792 fungirte er in Nürnberg bei seines Vaters Operngesellschaft als Musikdirektor, Bratschist und Basssänger, 1809 am Theater zu Freiburg im Breisgau als Musikdirektor, danach lange Jahre, und noch 1832, als Bratschist am Theater zu Hamburg. Hier starb er in hohem Alter. — Für ihn hatte Carl Maria im October 1809 ein »*Andante e Rondo-Ungarese per la Viola Alta*« geschrieben, eine Arbeit, die Carl Maria jedoch 1813 als op. 35 für das Fagott umarbeitete. — Eigenthümlich erwähnenswerth wird Fritz v. W. durch eine Oper »Der Freybrief«, die er in einem Briefe vom Jahre 1809 an Carl Maria als die seinige (Fritz

von Weber's) bezeichnet. Dieser »Freybrief« wurde von der Gesellschaft seines Vaters schon 1789 in Meiningen als eine Oper Jos. Haydn's aufgeführt, wie solches das noch vorhandene Arienbuch ausweist. Eine Oper dieses Namens hat aber Jos. Haydn niemals componirt, wohl aber ist eine Anzahl von Nummern des sogen. Haydn'schen Freybriefs enthalten in den authographischen Resten von dessen 1780 in Wien zuerst gegebener Oper: »*La fedeltà premiata*«. Sorgfältige Untersuchungen, unterstützt durch zwei Partituren des »Freybrief« — die eine von Fr. Anton von Weber's Hand auf der Bibliothek des Stadttheaters zu Hamburg, die andere von Fritz von Weber's Hand im Archiv des Hoftheaters zu Dessau — haben ergeben, dass diese Oper ein Conglomerat ist, das vier Componisten seinen Ursprung verdankt: 1) Jos. Haydn durch eine Anzahl von Nummern aus dessen Oper »*La fedeltà premiata*«; 2) Fritz von Weber durch einige neu componirte Nummern; 3) Mozart durch den ersten Satz seiner kleinen *Es-dur*-Sinfonie und sein Terzett »*Mandina amabile*«, ersterer zur Ouverture, letzteres zu einem Terzett des »Freybrief« verwendet, und schliesslich 4) Carl Maria von Weber durch zwei Nummern, ein Duett und eine Arie, das Duett 1809 arrangirt aus seiner alten Oper »Schmoll«, die Arie zum »Freybrief« neu hinzucomponirt. Die Idee zu dieser Freybriefs-Schöpfung entstand höchst wahrscheinlich in dem abenteuerlichen Franz Anton von Weber, als er 1784 Haydn's Oper »*La fedeltà premiata*« in Wien gehört hatte, wo damals seine Söhne Edmund und Fritz Haydn's Schüler waren. Die musikalische Ausführung seiner Idee übertrug er dann seinem Musikdirektor Fritz, der nun als vierter Mann neben jenen Heroen hier genannt werden musste. Ausführlich mitgetheilt ist dies musikgeschichtliche Curiosum in dem Aufsatze: »Der Freybrief«. Eine Oper von J. Haydn, Fritz von Weber, Mozart und Carl Maria von Weber von F. W. Jähns. Allgem. Musik-Zeitung. Leipzig, Rieter-Biedermann, 1876, No. 48. F. W. Jähns.

Weber, Georg, Cantor zu Weissenfels gegen das Ende des 16. Jahrhunderts, war aus Mühlhausen in Thüringen gebürtig, und hat folgende Compositionen in den Druck gegeben: »Lieder und Psalmen, vorher mit vier Stimmen, hierauf aber mit acht Stimmen auf zwei Chöre componirt und beiderlei Art herausgegeben, an der Zahl 102« (Weissenfels, 1596). Die vierstimmigen erschienen 1594 in 8° unter dem Titel: »Geistliche Lieder und Psalmen Lutheri u. s. w.« »Teutsche Psalmen Davids mit 4, 5 und 6 Stimmen componirt«, erster und zweiter Theil (Mühlhausen, 1568—1569). »Lebensfrüchte«, vierstimmig, sieben Theile (Königsberg, 1648).

Weber, Georg, Hoforganist bei der grossherzogl. Kapelle zu Würzburg ums Jahr 1807, war ein vorzüglicher Orgel- und Clavierspieler und Lehrer dieser Instrumente. Er wurde am 1. Januar 1771 geboren, und widmete sich anfangs der Rechtswissenschaft. Bei seiner glücklichen Anlage zur Musik entwickelten sich seine Talente unter der Leitung des Domorganisten Detsch und später des Würzburgischen Concertmeisters Schmitt so entschieden, dass er die Musik zu seinem Beruf erwählte. Zu seinen Compositionen gehören: Lieder, ein Clavierconcert, mehrere Violinconcerte, Cantate auf den Tod eines jungen Mädchens, Stücke für Blasinstrumente.

Weber, Gottfried, Doktor der Rechte und der Philosophie, grossherzogl. hessischer General-Staatsprokurator, Ritter hoher Orden, Mitglied der Akademien zu Stockholm, Berlin, Rotterdam u. A., war ein tüchtiger Jurist; bleibenden Klang hat er aber seinem Namen als Tonkünstler zu verschaffen gewusst. Er wurde am 1. März 1779 in Freiesheim bei Mannheim als der Sohn des dortigen Bürgermeisters, späteren Justizraths in Mannheim, geboren. Nachdem er das Gymnasium in Mannheim absolvirt hatte, bezog er 1796 die Universität Heidelberg. Im nächsten Jahre unternahm er eine Reise nach Wien, München, Augsburg, Regensburg und ging 1800 nach Göttingen, um auch diese Universität zu besuchen. Nach beendigten Studien verfolgte er dann stufenweise seine juristische Laufbahn, bis er 1832 vom Grossherzog von Hessen-Darmstadt zum

General-Staatsprokurator ernannt wurde. Trotz seiner Berufsgeschäfte hatte Weber Zeit gefunden, sich ernsthaft mit der Musik zu beschäftigen und sich auf mehrfache Weise um diese Kunst verdient zu machen. Zunächst hatte er mehrere Instrumente zu spielen erlernt und zwar Clavier, Flöte und das Violoncell, das letztere Instrument lernte er ohne Anleitung und er spielte es ebenso wie die Flöte, so dass er sich in Concerten hören lassen konnte. Angelegentlicher noch beschäftigte er sich mit der Theorie der Musik, da er sich auch als Componist versuchen wollte. In Mannheim, wo er sich 1802 als Advokat niedergelassen hatte, entstanden seine ersten Messen, die zwar vom Publikum gut aufgenommen wurden, ihm selbst aber die Nothwendigkeit einer gründlicheren contrapunktischen Wissenschaft beibrachten. Zu diesem Zwecke studirte er die Systeme von Kirnberger, Marpurg, Vogler, welche ihm indessen unzulänglich erschienen, so dass er sich bestimmt fand, eine neue, rationelle Theorie schreiben zu wollen, in welcher hauptsächlich eine bessere Abgrenzung der verschiedenen Gegenstände vorherrsche. Dies Vorhaben hat W. denn auch erfüllt in seinem Buche: 1) »Versuch einer geordneten Theorie der Tonsetzkunst zum Selbstunterricht mit Anmerkungen für Gelehrte« (Mainz, B. Schott, 1817—1821, drei Bände in 8°; zweite Auflage 1824, dritte 1830—1832, vier Bände in 8°). Eine englische Uebersetzung dieses Werkes erschien unter dem Titel: »*The Theory of Musical composition treated with a Wiew to a naturally consecutive arrangements of topics*« mit Anmerkungen von James F. Warner, Professor der Musik zu Boston, zwei Bände in 8°). Eine zweite Ausgabe dieser Uebersetzung erschien zu London 1851, in zwei Bänden von Bishop. 2) »Allgemeine Musiklehre für Lehrer und Lernende« (Darmstadt, C. M. Leske, 1822, in 8°, 149 Seiten und 15 Platten Notenbeispiele; zweite Auflage in 8° Mainz, B. Schott, 1825, und dritte, wesentlich vermehrte, ebenda 1831). 3) Ein Auszug aus dem erstgenannten Buche »Versuch einer Theorie« u. s. w. unter dem Titel: »Die Generalbasslehre zum Selbstunterricht« (Mainz, Schott, 1833, in 8°). Aufsätze über denselben Gegenstand, die theilweise ebenfalls aus der »Theorie« entlehnt sind, finden sich: »Leipziger musikalische Zeitung«, Band 15, Jahrgang 1813, Seite 105 ff. und »Cäcilia«, Band 13, Seite 145—167. Ferner: »Ueber Tempobezeichnung nebst Vergleichungstafel der Grade des Mälzel'schen Metronoms« (Mainz, Schott, 1817, sechs Blätter, und Bonn, Simrock). Weber beschäftigte sich auch angelegentlich damit, auf dem Gebiete der Musik einige Probleme der Akustik zu lösen, auch ist er der Erfinder der Doppelposaune. Die hierauf bezüglichen Schriften sind: »Beschreibung und Tonleiter der Gottfr. Weber'schen Doppelposaunen« (Mainz, Schott, 1817). »Versuch einer praktischen Akustik für Blasinstrumente«, geschrieben für die Encyclopädie von Ersch und Gruber, Band X, abgedruckt in der »Leipziger musikal. Zeitung«, Band 18, S. 33, 49, 65, 87 und Band 19, S. 800 und 825. »Ueber Saiteninstrumente mit Bünden und die Eigenthümlichkeit dieser Einrichtung« (»Berliner Musikzeitung«, 1825, No. 12). »Ueber wichtige Verbesserungen des Horns« (»Leipziger musikalische Zeitung«, Band 14, Seite 759). »Vorschlag zur Vereinfachung und Bereicherung der Pauken« (»Leipziger musikalische Zeitung«, Band 16, Seite 558). Hiermit ist die schriftstellerische Thätigkeit Weber's jedoch noch keineswegs abgeschlossen, sondern er gründete 1824 »Cäcilia«, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, welche bei Schott in Mainz 1824 und die folgenden Jahre erschien, und von ihm trefflich redigirt wurde. Nach dem Tode Weber's wurde sie von Dehn (s. d.) fortgeführt. In dieser Zeitschrift erschienen von Weber selbst noch folgende Aufsätze: »Die menschliche Stimme«, eine physiologisch-akustische Hypothese (Band I, S. 81—103). »Ueber Tonmalerei« (Band III, S. 125—172). »Die Aura, akustisch und harmonisch betrachtet« (Band IV, S. 49—62). »Teutschland im ersten Viertel des neuen Jahrhunderts, Betrachtungen eines Musikfreundes« (Band IV, S. 89—111). »Ueber Compensation der Labialpfeifen u. s. w.« (Band XI, S. 203—214). »Ueber compensirte Labialpfeifen« (Band XVI, S. 65). »Verbesserte Orgelpfeifen, Er-

findung des Orgelbauers Turley« (Band XVI, S. 68). »Skizzen zur Lehre vom doppelten Contrapunkt« (Band XIII, S. 1—29 und S 209—232). »Ueber eine besonders merkwürdige Stelle in einem Mozart'schen Violinquartett aus *C-dur*« (Band XIV, S. 1—49 und 122—129). »Die Vorrede zur Musikgeschichte von Stöpel«. »Ueber musikalische Instrumente älterer und neuerer Zeit« (»Wiener musikalische Zeitung«, Band I, S. 257—263). »Abhandlung über die Fortbewegung der Septime und Terz der Hauptseptimen-Harmonie« (»Wiener musikalische Zeitung«, Band IV, S. 1—7, 9—13, 25—29, 33—36, 41—43, 65—70). Die mühevolle Untersuchung über die Echtheit des Mozart'schen Requiems, welche Weber unternahm, und welche ihm viele unangenehme Händel zuzog, ergab ebenfalls zwei Schriften: »Ergebnisse der bisherigen Forschungen über die Echtheit des Mozart'schen Requiem« (Mainz, Schott, 1826, in 8°). »Weitere Ergebnisse der weiteren Forschungen über die Echtheit u. s. w.« (Mainz, Schott, 1827, in 8°). Es bleibt nun noch Weber's Thätigkeit als Componist, Kritiker und Dirigent zu erwähnen. Als Dirigent war er hauptsächlich in Mannheim und Mainz thätig. In Mannheim leitete er den dortigen Verein und brachte die gediegensten Tonstücke zur Aufführung. Auch richtete er die Musik in der Hofkirche ein und stiftete das dortige musikalische Conservatorium. In Mainz dirigirte er während seiner Anwesenheit daselbst das musikalische Museum und die Oper am Nationaltheater. In Darmstadt hatte Weber die Schüler des Abt Vogler, Gänzbacher, Meyerbeer und Carl Maria von Weber, kennen gelernt, welche sämmtlich durch ihren Feuereifer auch auf ihn eingewirkt hatten, als Componist jedoch war es ihm nicht vergönnt ihnen nahe zu kommen. Weber starb auf einer Besuchsreise im Hause seines Schwagers in Kreuznach am 21. Septbr. 1839. Seine Compositionen bestehen in: »*Te deum* für vier Stimmen, Orchester«, op. 18 (Offenbach, André). »Requiem für Männerstimmen, Viola, Bass, Horn, Becken, obligate Orgel«, op. 24 (Mainz, Schott). »Messe No. 1, vier Stimmen, Orchester«, op. 27 (ebenda). »Messe No. 2 für vier Stimmen, Orchester«, op. 28 (Bonn, Simrock). »Messe No. 3 für vier Stimmen, Orchester«, op. 35 (Leipzig, Probst). »Hymne an Gott für zwei Chöre«, op. 42 (Mainz, Schott). »Zwölf Gesänge für vier Stimmen mit Begleitung«, op. 16 (Augsburg, Gombart). »Zwölf Gesänge für eine Stimme und Clavier«, op. 17 (Bonn, Simrock), op. 21 idem (ibid.). »Geistliche Gesänge für Kinder mit Orgelbegleitung«, op. 22. »Gesänge für tiefe Stimmen mit Clavier«, op. 23 (Leipzig, Hoffmeister). »Gesänge über Poesien von Goethe und Schiller, für eine Stimme und Clavier«. »Kranz von Gesängen für eine und mehrere Stimmen«, op. 31 (Mainz, Schott). »Männergesangscompositionen für vier Stimmen mit Begleitung«, op. 35 (Berlin, Schlesinger). »Liebe, Lust und Leiden, eine Stimme mit Clavier«, op. 36 (Mainz, Schott). »Festgesang für vier Männerstimmen, Chor und Blasinstrumente«. »Tischgesang für zwei oder drei Männerstimmen mit Clavier oder Guitarre«, op. 42 (ebenda). Mehrere Instrumentalcompositionen bestehend in Claviersonaten, Trios, Etuden und Variationen für Flöte u. a. (Leipzig, Breitkopf & Härtel; Augsburg, Gombart; Bonn, Simrock).

Weber, Jeremias, Magister, geboren zu Leipzig am 23. Septbr. 1600, studirte in Wittenberg und Leipzig, wurde 1639 Archidiakonus an der Nicolaikirche und Professor der Theologie an der Universität daselbst. Er starb in dieser Stellung am 19. März 1643. Es sind von ihm zwei gedruckte Predigten: »*Hymnologia sacra* oder geistliche Sing-Kunst« (Leipzig, 1637, in 8°) vorhanden.

Weber, Johann Adam, ein deutscher Gelehrter, lebte in den Jahren 1667—1691, theils zu Wien, theils zu Salzburg und gab ausser mehreren anderen Werken heraus: »*Discursus curiosi ad praecipuas totius litteraturae humanae scientias illustrandas accommodati*« (Salzburg, 1673, in 8°). Der fünfundzwanzigste Discurs handelt von »*De Misurgia, seu de natura musicae*«, S. 372, 379.

Weber, Josepha, die Schwester von Constanze und Aloysia Weber, war wie diese eine ausgezeichnete Sängerin und für erste Partien am Schikaneder'schen Theater engagirt. Mozart schrieb für sie die Partie der Königin

der Nacht in der »Zauberflöte«. Sie war erst mit dem Violinisten Franz Hofer verehelicht, nach dessen Tode heiratete sie den Bassisten Seb. Meyer. Sie starb 1820.

Weber, Moritz Carl Ant. Wilh. Freiherr **von,** geboren 1801 zu Coburg, Edmund von Weber's Sohn, Carl Maria's Neffe. Ein talentvoller Musiker, aber unsteter Charakter. 1820 Musikdirektor zu Amsterdam, 1825 Schauspieler bei der Graff'schen Truppe zu Arnsberg, war er 1827 Musikdirektor zu Aachen. Von seinen gedruckten Compositionen sind am meisten bekannt: 6 Sonatinen für Pianoforte à 4 mains, op. 12. F. W. J.

Weber, Sophia, die jüngste der Schwestern: Constanze, Aloysia, Josepha und Sophia Weber, war gleichfalls eine ausgezeichnete Sängerin. Sie heiratete den Tenoristen am Schikaneder'schen Theater, Haibl, der zugleich als Componist des »Tyroler Wastel« (1796) bekannt ist. 1805 ging er als Chorregent nach Diacowan in Slavonien, wo er 1826 starb. Sophia lebte von da an mit ihrer Schwester Constanze, die zur selben Zeit zum zweiten Male Wittwe geworden war, in Salzburg, wo sie noch der Enthüllung des Mozartdenkmals beiwohnte und 1843 im Alter von 83 Jahren starb.

Weber, Wilhelm, Doktor und Professor der Physik zu Göttingen, Bruder von Ernst Heinrich (s. oben), ist einer der gelehrtesten und tiefsten Denker und vorzüglichsten musikalischen Schriftsteller auf dem Gebiete der Akustik. Er wurde zu Wittenberg am 24. Octbr. 1804 geboren, studirte daselbst und kam 1831, nachdem er einige Jahre an der Universität Halle gelehrt, als Professor an die Universität Göttingen. Er gehörte jedoch zu denjenigen Professoren, welche nach gewissen Vorgängen, hervorgerufen durch den König von Hannover, ihren Abschied nahmen. W. ging nach Paris und erwarb den Ruf eines der ersten Akustiker in Europa. Schon als Student war er der Mitarbeiter an dem Werke seines Bruders Ernst Heinrich »Die Wellenlehre«. Ihm verdankt man unter anderem die erste Theorie der Zungenpfeifen und die Erfindung der compensirten Orgelpfeifen: »*Leges oscillationis oriundae, si duo corpora diversa celeritate oscillantia ita conjungantur, ut oscillare non possint, nisi simul et synchronice, exemplo illustratae tuborum linguatorum*« (Halle, 1827, in 4°, 40 Seiten mit einer Tafel). Eine Analyse von Chladni dieser trefflichen Abhandlung enthält die »Leipziger musikalische Zeitung« (Jahrg. 29, S. 281—284) und die »Cäcilia« (Band VIII, S. 91—108). In derselben Zeitschrift befindet sich (Band XI, 181—202) über Compensation der Orgelpfeifen. Wiederum dieser Aufsatz ins Französische übersetzt ist in der »*Revue musicale*« (T. XI) enthalten. »Ueber die Erzeugung der Aliquottöne« u. s. w. (»Cäcilia«, Band XII, S. 1—26) mit einer Einleitung von Gottfried Weber und einer Tafel. Ferner befinden sich werthvolle Abhandlungen: »Ueber Polarisation des Schalls«, »Ueber Unterbrechung der Schallstrahlen«, »Ueber die Interferenz der Schallwellen etc.«, »Ueber zweckmässige Einrichtung eines Monochords«, »Ueber Tartinische Töne« in den »Annalen der Chemie« von Schweiger und in den »Annalen der Physik« von Poggendorf und der »Cäcilia« von G. Weber.

Weberling, Johann Friedrich, Violinist, geboren zu Stuttgart 1758, wurde zuerst in eine Militärschule aufgenommen, bildete sich aber später mit schnellen Fortschritten zu einem angesehenen Violinisten aus. Er erhielt einen Platz als erster Geiger der Herzoglich Würtembergischen Kapelle, den er lebenslang einnahm. Er starb in Stuttgart 1825. Veröffentlicht sind von ihm: drei Violinconcerte, Solostücke für die Violine; drei Concerte für Horn; Duos und Variationen für die Flöte und für Clavier.

Wechselchöre heissen die Chöre, wenn sie in Ausführung gewisser Tonsätze mit einander abwechseln, so dass bald der eine, bald der andere Chor dieselbe übernimmt. Sie haben ihren nächsten Ursprung in den antiphonischen Gesängen der Juden. Wie wenig wir auch über die besondere Art der Ausführung des Synagogengesanges unterrichtet sind, so ist doch so viel sicher, dass er hauptsächlich in der angedeuteten Weise gehalten war. Da keins der

vorchristlichen Völker darauf gekommen zu sein scheint, die nach ihrer Tonlage verschiedenen Menschenstimmen zusammen zu führen, so war es durch die Nothwendigkeit geboten, die hohen Stimmen abgesondert von den tiefen wirken zu lassen, so dass sie einander nachfolgen; was die hohen Stimmen vorsangen, sangen die tiefen in den ihnen bequemen Tonlagen nach und umgekehrt, so erwuchs der Wechselgesang in ganz natürlicher Entwickelung. Unzweifelhaft ist demgemäss auch die Darstellung des griechischen Chorgesangs in Strophe und Antistrophe hieraus erwachsen. Als dann im christlichen Cultusgesange diese verschiedenen Stimmen zusammen geführt wurden zu gleichzeitiger Wirksamkeit, entwickelte sich erst die Mehrstimmigkeit, und als diese zur Vielstimmigkeit wurde, lag es wiederum zu nahe, sie in der Form des Wechselgesanges einzuführen, wie dies namentlich durch die sogenannte Venetianische Schule geschah. In der protestantischen Kirche wurde noch im 18. und selbst im 19. Jahrhundert besonders die Passion in solchen Wechselchören gesungen und diese waren, um die Wirkung zu erhöhen, getrennt auf den verschiedenen Emporen der Kirche aufgestellt. Die Form der Wechselchöre findet auch im Oratorium entsprechende Anwendung, das dadurch ausserordentlich dramatisch belebt wird, wie die Bach'schen Passionen und die Händel'schen Oratorien zeigen.

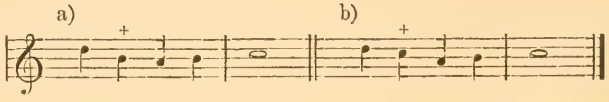
Wechseldominante nennt man die zweite Stufe der Tonleiter als Dominant der Dominant. Der

Wechseldominantaccord ist dem entsprechend der Dominantaccord auf dieser Stufe. In *C-dur* ist der Wechseldominantaccord *d—fis—a—c*; als der Dominantaccord der eigentlichen Dominant *g—h—d*.

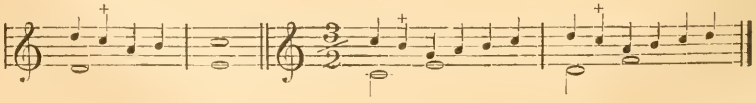
Wechselgesang heisst der, mit abwechselnden Chören oder auch einzelnen Stimmen ausgeführte Gesang (s. Wechselchöre). In der Regel bezeichnet man damit einen von einzelnen Stimmen derartig ausgeführten Gesang, dass die Stimmen meist einander nachsingen und nur selten sich zu mehrstimmiger Wirkung vereinigen.

Wechselharmonie, auch Mittelharmonie nennen einzelne Theoretiker den Accord der Unterdominant.

Wechselnote, ital.: *Note cambiata*, franz.: *Notes de passage*, nannten die älteren Contrapunktisten eine von der gewöhnlichen Weise abweichende Einführung der Dissonanz. Schon im einstimmigen Kirchengesange hatte man sich daran gewöhnt, einen Quartensprung nach unten dadurch melodischer zu machen, dass man nicht die Terz, sondern die Secunde einschob, also nicht wie unter a), sondern wie unter b) sang:

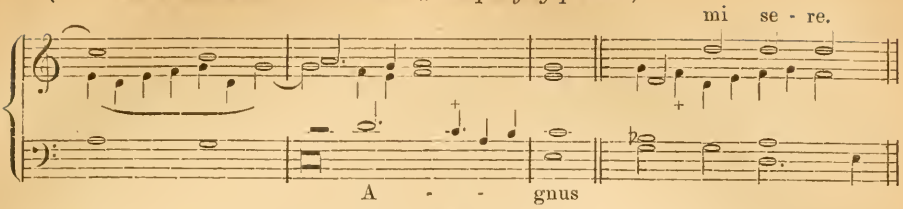


und diese Weise behielt man auch im mehrstimmigen Contrapunkt bei, so dass der eingeschobene Ton als Wechselnote harmoniefrei und zur Dissonanz wurde, die nicht in der gewöhnlichen Weise aufzulösen ist:



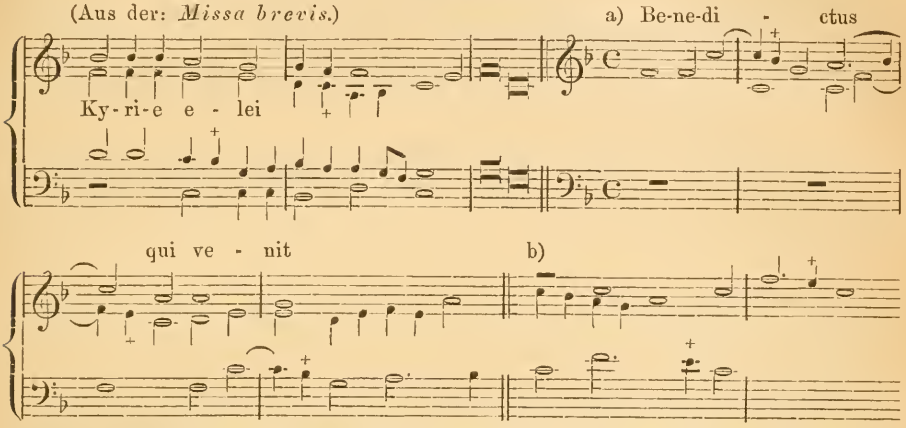
Bald wurde diese Weise zur stehenden beliebten Manier und wir begegnen ihr schon häufig in den Werken von Josquin de Prés, Pierre de la Rue u. s. w., namentlich häufig aber im 16. Jahrhundert. Besonders wusste auch Palestrina sie effektvoll zu verwenden; nicht minder Orlandus Lassus, wie in folgendem Beispiel:

(Aus: *Missa ad imitationem moduli*: „*Puisque j'ay perdu*".)

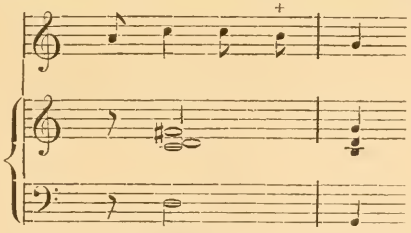


oder im 18. Jahrhundert Andreas Gabrieli:

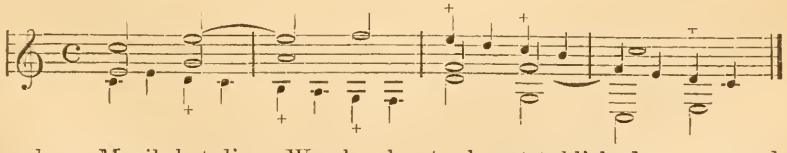
(Aus der: *Missa brevis.*)



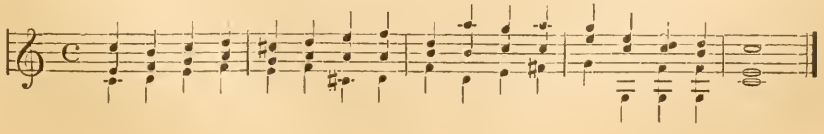
Schon aus der protestantischen Kirchenmusik des 16. Jahrhunderts verschwand diese Art der Wechselnote allmälig; der neueren Praxis, die hier bald zur Herrschaft gelangte, erwuchsen andere Mittel der melodischen Ausschmückung, und so kam es, dass man im 19. Jahrhundert bereits solch feststehende Formeln principiell vermied; nur im Recitativ erhielt sich noch länger als Reminiscenz an diese Art der Wechselnote die bekannte Schlussformel:



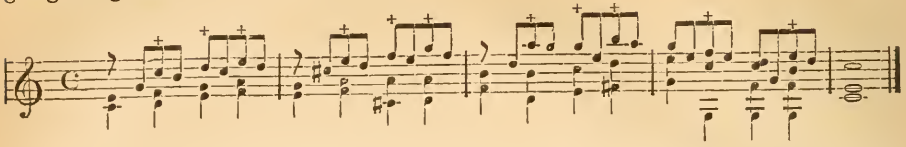
Jetzt bezeichnen wir die, auf den Hauptzeiten eintretenden Dissonanzen als Wechselnoten:



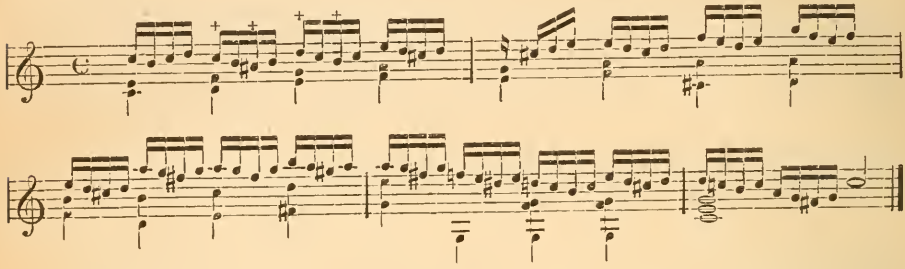
Die moderne Musik hat diese Wechselnote hauptsächlich dazu verwendet, die langen Noten damit ausschmückend aufzulösen. So würde der nachstehende einfache Satz durch Einführung der Wechselnote sich viel reicher ausstatten lassen:



Wechselnote ist uns jetzt die über oder unter dem consonirenden Hauptton gelegene grosse oder kleine Secunde:



Führen wir beide Secunden, die obere und die untere ein, erhalten wir selbstverständlich eine noch reicher ausgeschmückte Melodie:



Die Instrumentalmusik hat in diesen Wechselnoten das trefflichste Mittel gewonnen, einen einfachen Satz in wirksamster Weise auszuschmücken und ihn eindringlicher wirkend zu machen.

Wecker, Georg Caspar, geboren am 2. April 1632 in Nürnberg, erhielt seine musikalische Erziehung durch seinen Vater und durch Erasmus Kindermann. Als einer der bedeutendsten Orgelspieler und gesuchtesten Kirchencomponisten wurde er mit 19 Jahren Organist an der Sebalduskirche in Nürnberg. Dieses Amt verwaltete er bis zu seinem Tode am 20. April 1695. Von ihm ist nur ein Werk bekannt, welches zugleich das erste ist, bei dem gewisse Verbesserungen beim Notendruck, die von W. herrühren, angewendet wurden: »XVIII geistliche Concerte mit zwei bis vier Vocalstimmen und fünf Instrumenten ad libitum für die Feste des ganzen Jahres« (Nürnberg, Endter, 1695, in 4°).

Weckerlin, Jean Baptiste Théodore, französischer Componist und Musikhistoriker, ist am 9. November 1821 zu Gebweiler im Elsass geboren. Sein Vater, ein Färber und Baumwollenwaarenfabrikant, hatte ihn zu dem gleichen Berufe bestimmt, unterliess jedoch nicht, ihm eine sorgfältige Erziehung zu geben und sandte ihn, nachdem er bis zum zwölften Lebensjahre die Elementarschule seiner Vaterstadt besucht hatte, behufs höheren Unterrichts an das Gymnasium von Lachapelle bei Belfort; hier erhielt er neben der wissenschaftlichen auch musikalische Anregung, konnte indessen seiner Neigung für die Tonkunst vorläufig nur in den Erholungsstunden nachgehen. Nachdem er vier Jahre an dieser Anstalt und zwei weitere im elterlichen Hause zugebracht, wurde er dem Uhrmacher Schwilge in Strassburg übergeben, welcher eben damals mit der Construction der astronomischen Uhr des Münsters beschäftigt war, um unter der Leitung desselben einen Cursus in der Mechanik durchzumachen. Aber weder dieses Studium vermochte den kunstbedürftigen Jüngling zu befriedigen, noch das der Chemie und der Physik, welches er auf den Wunsch seiner Familie und um sich auf den Eintritt in den väterlichen Beruf vorzubereiten, acht Monate später an der strassburger Akademie begann. Dass die Laufbahn eines Färbers, die er das Jahr darauf in der That ergriff, ihm nicht zusagen werde, liess sich nach seiner bisherigen Entwickelung mit Sicherheit voraussagen, und man konnte sich kaum wundern, als er eines Tages mit dem Entschluss hervortrat, nach Paris zu gehen und dort Musik zu studiren. Wenige Tage, nachdem er mit 30 Franken in der Tasche, als ganzes Vermögen, in der französischen Hauptstadt angelangt war (1844), wurde er in das Conservatorium der Musik, und zwar in die Harmonieclasse von Elwart und in die Compo-

sitionsclasse von Halevy aufgenommen. Unter Leitung des letzteren studirte er vier Jahre mit bestem Erfolg, konnte sich jedoch nicht entschliessen, nach Ablauf dieser Zeit an der Bewerbung um den grossen »Römischen« Preis theilzunehmen, wiewohl sein Meister ihm mehrfach dazu gerathen hatte. Zum Theil mag diese Muthlosigkeit Weckerlin's durch die Missgunst äusserer Umstände begründet gewesen sein; bis 1847 musste er sich mit dem Erträgniss des Gesangunterrichts — zu welchem er sich übrigens in der Kunstgesang-Classe von Ponchard (Vater) gründlich vorbereitet hatte — in kümmerlicher Weise behelfen: erst im November des genannten Jahres schien seine materielle und künstlerische Stellung sich befestigen zu sollen; ein von ihm im Saale des Conservatoriums veranstaltetes Concert mit Chor und Orchester lenkte die Aufmerksamkeit der musikalischen Kreise auf sein Talent. Namentlich hatte die bei dieser Gelegenheit aufgeführte heroische Ode »Roland« einen so guten Erfolg, dass der beim Concert anwesende Herzog von Montpensier dem jungen Künstler eine Aufführung seines Werkes am Hofe Louis Philipp's zu vermitteln versprach — ein Plan, dessen Verwirklichung durch die bald darauf ausgebrochene Revolution des Jahres 1848 vereitelt wurde.

Im Jahre 1849 verliess W. das Conservatorium, um sich nunmehr ausschliesslich dem Unterricht sowie der Composition zu widmen. Bald sollte sich auch wiederum Gelegenheit für ihn finden, zur Oeffentlichkeit in Beziehung zu treten, indem der Verleger Heugel sich in Folge einer warmen Empfehlung der Sängerin Damoreau-Cinti entschloss, eine Sammlung von Weckerlin'schen Liedern zu publiciren. Auf diesen, für den Componisten wie für den Verleger günstig ausgefallenen Versuch folgte bald danach (1853) Weckerlin's Debüt als dramatischer Componist mit der einaktigen komischen Oper »*L'organiste*« im lyrischen Theater. Dies Werk (bei Heugel erschienen) fand beim Publikum solchen Beifall, dass es binnen kurzer Zeit hundert Aufführungen erlebte, und der Direktor des Theaters, Séveste, zögerte nicht, dem jungen Debütanten nunmehr den Text zu einer dreiactigen Oper (von Clairville) anzuvertrauen. Alsbald machte sich W. an die Composition desselben, und schon waren die Stimmen ausgeschrieben, sowie die Proben der Oper festgesetzt, als Séveste an der Cholera starb, und damit Weckerlin's Hoffnungen auf einen zweiten Bühnenerfolg scheiterten. Hier sei gleich bemerkt, dass der Künstler nicht weniger als vierundzwanzig Jahre warten musste, bis mit der Aufführung seiner einactigen Oper »*Après Fontenoy*« (1877) die Pforten des genannten Theaters sich ihm einmal wieder erschlossen. Inzwischen entfaltete er eine rühmliche Thätigkeit auf dem Felde der Concertmusik. Die 1850 von Séghers gegründete Concertgesellschafte »*Sainte Cécile*«, welche während ihres vierjährigen Bestehens mit der des Conversatoriums an Bedeutung wetteifern konnte, wählte W. zu ihrem Chordirigenten und brachte eine Reihe von grösseren Werken seiner Composition zur Aufführung, u. a. das Oratorium »*Le jugement dernier*« (Das letzte Gericht), »*Eloa*«, Scene aus dem Zigeunerleben, die Cantate »*L'aurore*« und mehrere Ouverturen. Auf diesem Gebiete blieb er auch in der Folge als Componist vorwiegend heimisch; der Erfolg der genannten Werke wurde noch übertroffen durch den der symphonischen Ode »*Les Poèmes de la mer*« für Soli, Chor und Orchester, welche am 19. December 1860 im italienischen Theater unter seiner Leitung zur Aufführung gelangte und nicht nur den Beifall des Auditoriums in reichem Maasse erntete, sondern auch bald darauf durch das Haus Flaxland veröffentlicht wurde. Drei weitere grössere Arbeiten Weckerlin's gelangten 1873 in den von Danbé organisirten und geleiteten Orchesterconcerten des »*Grand Hotel*« zur Aufführung; die viersätzige Symphonie »*La forêt*«, die Symphonie-Ode »*L'Inde*« (beide in Paris bei Heugel erschienen, und das antike Drama »*La fête d'Alexandre*« (Paris, bei Flaxland); eine 1866 in officiellem Auftrage für die grosse Oper componirte Cantate, betitelt »*Paix, charité, grandeur*« trug dazu bei, das musikalische Ansehen Weckerlin's zu erhöhen, wenn auch der Gesammteindruck des Werkes, hauptsächlich des matten Textes wegen, bei

dem, durch die Ergebnisse des deutsch-österreichischen Krieges erregten Publikum, kein günstiger war.

Weckerlin's fernere Bestrebungen, auf der französischen Opernbühne festen Fuss zu fassen, sollten sich nicht in gleichem Maasse lohnen; mindestens steht das Gelingen derselben keineswegs im Verhältniss zu seiner Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete. Nicht weniger als dreissig dramatische Werke seiner Composition sind bis jetzt unaufgeführt geblieben; der Beifall, den eine Reihe kleinerer Opern im Concertsaal und in Privatgesellschaften fanden, darunter »*L'amour à l'épée*«, »*Entre deux feux*«, »*La laitière de Trianon*«, »*Jobin et Nanette*«, »*Les Revenants bretons*« (Die Gespenster der Bretagne), Salon-Oper mit vier Personen (Paris, bei Flaxland), und die am 28. Februar 1856 in den Tuilerien aufgeführte Operette »*Tout est bien qui finit bien*« (Ende gut, alles gut) — konnte den Künstler für seine scheinbar vergeblichen Anstrengungen einigermassen entschädigen; ebenso der schöne Erfolg einer am 17. September 1863 zu Colmar aufgeführten dreiactigen komischen Oper im elsasser Dialekt »Die dreifach Hochzitt im Bäsethal«, Text von Mangold (Colmar bei Kern, Paris bei Flaxland). In neuerer Zeit ist Weckerlin's reiche und vielseitige Begabung noch in weiterer Art zur Geltung gekommen, nämlich durch seine werthvollen Arbeiten auf dem Gebiete der Musikgeschichte, im Besondern des Volksliedes aller Zeiten und Nationen. Die von ihm in drei Bänden unter dem Titel »*Echos du temps passé*« bei Flaxland herausgegebene Sammlung von Gesängen aus dem 12.—18. Jahrhundert ist ein glänzendes Zeugniss seines Sammelfleisses und seiner Kenntniss der alten Musik; nicht minder bezeugen die bei Heugel veröffentlichten Sammlungen tyroler und steyrischer Volkslieder seine Fähigkeit, sich den tonkünstlerischen Geist fremder Völker anzueignen. Dabei ist zu bemerken, dass sich W. in einer grossen Zahl von Originalcompositionen für *A-capella*-Gesang als ein Meister in dieser schwierigsten Gattung des Tonsatzes bewährt hat; unter ihnen sind hervorzuheben: »*Six quatuors de salon*«, »*Les soirées parisiennes*«, beide für gemischten Chor, »*Les poètes français mis en musique*« (von welchem Werke bisher nur das erste Heft erschienen ist), eine Sammlung von hundert Melodien unter dem Titel »*Curiosités de la musique*«, eine Messe für zwei Stimmen von gleichem Umfang nebst vielen anderen Kirchengesängen, endlich eine Sammlung von zwanzig Chören für Frauenstimmen (erschienen sämmtlich in Paris bei Flaxland, gegenwärtig Durand, Schönewerk & Co.). Neuerdings haben die vielfachen Verdienste Weckerlin's um die Musik allseitige Anerkennung gefunden; die französische Akademie der schönen Künste prämiirte 1874 seine Schrift »*Sur l'histoire des instruments de musique et de l'orchestration*« mit der goldenen Medaille; nach dem Tode Felicien David's wurde er zum ersten Bibliothekar des Conservatoriums erwählt, und die gleiche Stellung bekleidet er bei der pariser Componisten-Gesellschaft *(société des compositeurs de musique)*. Er selbst besitzt eine musikalische Bibliothek von viertausend Bänden mit einer Menge von seltenen Werken über Volksmusik. Die zuletzt von ihm veröffentlichten Arbeiten sind »*Musiciana*«, Sammlung musikalischer Anekdoten in einem Bande, und eine Sammlung von Volksliedern aus den verschiedenen Provinzen Frankreichs, beide 1877 bei Garnier in Paris erschienen.

Weckhrlin, Wilhelm Ludwig, deutscher Privatgelehrter und Schriftsteller, wurde 1743 zu Ober-Esslingen in Würtemberg geboren und starb zu Anspach am 26. November 1792. Unter seinen vielen Schriften ist zu bemerken: Chronologen, ein periodisches Werk in zwölf Bänden, jeder von drei Stücken (erschienen von 1779 bis 1783 in Frankfurt, Leipzig und Nürnberg) und zwar wegen der darin veröffentlichten Aufsätze musikalischen Inhalts: 1) »Ueber die Castraten« (Band I, S. 174); 2) »Opera« (Band II, S. 177); 3) »Abhandlung über die Opera zu Paris« (Band IV, S. 135 vom Jahre 1781).

Weckmann, Matthias, einer der grössten Orgel- und Clavierspieler seiner Zeit, wurde 1621 zu Oppershausen in Thüringen geboren. Schon früh wurde er zu seiner Ausbildung dem berühmten Heinrich Schütz in Dresden anvertraut,

als seine Neigung zur Musik sich bekundete. Nachdem er dann auch einige Zeit in Venedig verweilt, um die Gesangskunst zu studiren, kam er nach Dresden zurück und erhielt in der Kurfürstlichen Kapelle eine Anstellung als Sopranist, während Schütz ihn in der Composition unterrichtete. Als seine Sopranstimme sich in einen Alt umgewandelt, veranlasste sein Lehrer Schütz den Kurfürsten, Weckmann zu seiner weiteren Ausbildung als Orgelspieler nach Hamburg zu Jacob Schulz (Prätorius) zu schicken. Der Kurfürst zahlte diesem 200 Thlr. Lehrgeld auf drei Jahre. Nach Verlauf dieser gut genützten Zeit trat W. in die Dienste des Kronprinzen von Dänemark, der ihn nebst anderen Mitgliedern der Dresdener Kapelle vom Kurfürsten erbeten hatte. 1647 jedoch, nach dem frühzeitigen Tode des Kronprinzen, kehrte W. in seine Stelle als Hoforganist nach Dresden zurück. Um diese Zeit kam Froberger mit einem Empfehlungsschreiben des Kaisers Ferdinand an den Dresdener Hof, und der Kurfürst, der viel auf W. hielt, fragte ihn heimlich, ob er mit Froberger um den Preis einer goldenen Kette einen Wettkampf im Clavierspielen unternehmen wolle. W. antwortete: »Mit Freuden, nur soll Froberger aus Ehrerbietung für Eure Majestät die Kette gewinnen.« Nachdem dann Froberger zuerst gespielt hatte, setzte sich Weckmann ans Instrument und führte ein Thema, das er soeben von Froberger gehört hatte, eine halbe Stunde lang so künstlich durch, dass Froberger ausrief: »Dieser ist wahrhaftig ein rechter Virtuos.« Im Jahre 1654 erhielt W. eine Aufforderung, nach Hamburg zu kommen, um dort an der St. Jacobskirche die Orgel zu übernehmen. Die Probe bestand, wie damals üblich, darin, dass man ihm ein Thema *primi et tertii Toni* zusammen zu verarbeiten aufgab, ferner die Generalbassstimme einer Motette vorlegte, welche er auf dem Ober- und Untermanual variiren sollte, in Ausführung eines Violinsolos und des Psalm »An Wasserflüssen Babylons«, welchen er fugenweise durch alle ganzen und halben Töne mit vielerlei Veränderungen durchführte, worauf man ihm die Stelle zuerkannte. Er starb in Hamburg 1674, nachdem er zuvor noch Dresden und den Kurfürsten besucht hatte, der ihm sein mit Brillanten besetztes Bildniss schenkte. In Freiberg wurden 1651 Canzonetten für zwei Violinen, Bassviola und Bass continuo von ihm gedruckt.

Wedemann. Wilhelm, Cantor, Hoforganist und Lehrer am Grossherzogl. Seminar zu Weimar, war der Nachfolger von Töpfer als Organist. Er ist am 24. Juli 1805 zu Udstedt bei Erfurt geboren, wo sein Vater ebenfalls als Organist angestellt war. W. besuchte in Erfurt das Gymnasium und das Lehrerseminar, wo er Clavier- und Orgelunterricht von M. G. Fischer erhielt. Nachdem er 1827 in Buttstedt Organist geworden war, verliess er 1832 diese Stelle und ging in gleicher Eigenschaft nach Weimar. Hier starb er im September 1849. Er veröffentlichte: Sammlung von Uebungen und Präludien für die Orgel unter dem Titel: »Der Lehrmeister im Orgelspiel« (Erfurt, G. W. Körner; sechs Auflagen). Hundert auserlesene deutsche Volkslieder (ebenda). Hundert Lieder für den Schulgebrauch. Gesänge der Unschuld, drei Hefte. Polyhymnia für Männerchor. Praktisches Orgelmagazin. Praktische Uebungen für den progressiven Clavierunterricht.

Weelkes, Thomas, ausgezeichneter englischer Componist, über dessen Stellung und die Zeit seiner Wirksamkeit nur aus den Titeln oder Dedicationen von einigen seiner Werke etwas Positives zu ersehen ist. In der Dedication eines seiner Werke »*Balletts and Madrigals* u. s. w.«, welches 1598 gedruckt worden ist, erklärt er, dass er noch nicht volljährig sei, weshalb seine Geburt als ungefähr in die Mitte der siebziger Jahre des 16. Jahrhunderts fallend angenommen werden muss. Auf den Titeln des Werkes »*Madrigals of five and six parts*«, gedruckt 1600, nennt er sich Organist am College von Winchester und auf einem anderen Werke, »*Ayres or Phantastick Spirites for three voices*«, welches 1608 erschien: »*Gentleman of his Majesties chapell, Batchelor of Musicke and Organist of the Cathedral Church of Chichester*«. Von anderen seiner Werke sind noch folgende bekannt: Eine Sammlung, herausgegeben von William

Leighton: »*Teares or Lamentations of a Sorrawfull Soule*« u. s. w. 1614. »*Madrigals for* 3, 4, 5, 6 *voices*« (London, 1597), in Partitur gesetzt von Edouard J. Hopkins und in den Ausgaben der Gesellschaft der Alterthumsforscher von London aufgenommen. »*Balletts and Madrigals to five voices with one to* 6 *voices*« (ibid. 1598). »*A set of Madrigals in six parts*« (ibid. 1600). Ein Madrigal in der Sammlung »*Triumph of Oriana*« und ein Anthem in der Sammlung von Barnard. In einem handschriftlichen alten Orgelbuche von Adrien Baten, jetzt im Besitze von Joseph Warren, sind enthalten: 1) »*Te Deum, Jubilate, Offertorium, Kyrie, Credo, Magnificat* und *Nunc dimittis* (dieselben Gesänge einmal in *G-dur* und einmal in *A-moll*). 2) *Te Deum, Jubilate, Magnificat* und *Nunc dimittis*, fünfstimmig in *G-dur*. 3) *Te Deum, Magnificat* und *Nunc dimittis* in *A-moll*. 4) *Magnificat* und *Nunc dimittis* für Orgel in *C*. 5) *Magnificat* und *Nunc dimittis* in *G-moll*. Ferner befinden sich in der Sammlung von Clifford, betitelt »*Divine Services*« und herausgegeben 1664 sieben Anthems von Weelkes. Auch besitzt Edouard Rimbault (s. d. Art.) aus den verschiedenen Kathedralen Englands 19 Anthems von ihm.

Wegeler, Franz Gerhard, Dr. med., geboren zu Bonn am 22. August 1765, besuchte das Gymnasium seiner Vaterstadt und dann die medicinische Akademie in Köln, worauf er in Wien seine Studien vollendete und 1789 nach Bonn zurückkehrte, wo er als Arzt eine geachtete Stellung einnahm. Er war der Jugendfreund Beethoven's, der seine ersten Briefe aus Wien, nachdem er seine Vaterstadt verlassen, an Wegeler richtete. Dieser wurde, als die Franzosen Bonn besetzten, als feindlich gesinnt denuncirt und musste flüchten. Er begab sich nach Wien, wo er Beethoven wiedersah. 1796 kehrte er nach Bonn zurück und verheiratete sich 1802 mit Eleonore von Breuning, der Tochter aus jener, Beethoven ebenfalls eng befreundeten Familie desselben Namens. 1807 siedelte er nach Koblenz über, wo er am 7. Mai 1848 starb. Seine Erinnerungen an Beethoven stellte er nach dessen Tode in der Schrift zusammen: »Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven« (Koblenz, Bädecker, 1838, 160 S., mit dem Facsimile Beethoven's und einer Musikbeilage). 1845 erschien: »Nachtrag zu den biographischen Notizen über Ludwig van Beethoven. Bei Gelegenheit der Errichtung seines Denkmals in seiner Vaterstadt Bonn« (Koblenz, 1845, 8°, 30 S.). Von A. F. Legentil wurde diese Schrift mit Anmerkungen versehen ins Französische übersetzt unter folgendem Titel herausgegeben: »*Notices biographiques sur L. van Beethoven, par le Docteur F. G. Wegeler et F. Ries, suivies d'un supplément publié à l'occasion de l'inauguration de la statue de L. v. Beethoven à Bonn sa ville natale*« (Paris, E. Dentu, 1862, un vol. 12°, 250 p.).

Wehle, Charles, Claviervirtuose und Componist, ist am 17. März 1825 zu Prag geboren. Aus einer vermögenden Kaufmannsfamilie stammend, wurde auch er für diesen Stand erzogen und besuchte demzufolge mit eingetretenem Jünglingsalter die Leipziger Handelsschule. Nach Beendigung seiner dortigen Studien erhielt er einen Posten in dem Pariser Bankhause Pillet-Will & Co.; da er indessen seine von früher Jugend an gehegte Neigung zur Musik nicht länger zurückzudrängen vermochte, so nahm er die bald nach seiner Ankunft in der französischen Hauptstadt ausgebrochene Februarrevolution zum Anlass, die geschäftliche Laufbahn zu verlassen und sich der Musik ausschliesslich zu widmen. Ohne die Zustimmung der Eltern zu diesem, bei seinem Alter verhängnissvollen Schritte abzuwarten, ging W. schon im Frühling des Jahres 1848 nach London, um sich dort mit Thalberg in Betreff des von ihm einzuhaltenden Studienganges zu berathen, und wandte sich von dort auf die Weisung des Meisters und mit einem Empfehlungsbriefe desselben an Moscheles versehen nach Leipzig. Hier widmete er sich bis 1850 mit Eifer dem Studium des Clavierspiels unter Moscheles' sowie der Composition unter E. F. Richter's Leitung; dann ging er nach Berlin, wo er in künstlerischem und freundschaftlichem Verkehr mit Theodor Kullak seine pianistische Ausbildung vollendete,

eine Zeit lang auch in der von diesem begründeten Akademie der Tonkunst als Lehrer thätig war. Im Jahre 1853 kehrte er nach Paris zurück, welche Stadt mit wenigen Unterbrechungen sein bleibender Aufenthalt werden sollte. Zunächst setzte er hier in aller Stille seine Clavierstudien fort und componirte gleichzeitig mit Eifer für sein Instrument; erst nach Jahresfrist trat er zum ersten Mal an die Oeffentlichkeit (1854) und dies mit so gutem Erfolg, dass er das Jahr darauf eine grössere Kunstreise nach Portugal unternehmen konnte, deren Ergebniss hinsichts der künstlerischen Ehren wie der materiellen Vortheile ein durchaus befriedigendes war. Dieser, in Gesellschaft des Cellisten Jacquard gemachten Reise folgte 1858 eine zweite nach Russland mit dem Violinisten Laub und auch diesmal war der Erfolg ein so günstiger, dass W. ungeachtet seiner Sympathie für Frankreich volle zwei Jahre (1860 und 1861) in Moskau blieb, wo er durch Unterrichtgeben und öffentliche Vorträge den Geschmack des Publikums zu heben und zu veredeln bestrebt war.

Eine Kunstreise von noch grösseren Dimensionen unternahm W. 1863 in Begleitung des Violoncellisten Feri Kletzer; sie führte ihn über Marseille nach Egypten, der Insel Mauritius, Calcutta, Bombay, Madras bis nach Batavia und Surabaya auf der Insel Java. In allen diesen Städten wurde nicht nur concertirt, sondern auch zum Theile monatelanger, der Lehrthätigkeit gewidmeter Aufenthalt genommen, wodurch der Kunst nicht minder als der Kasse des Virtuosenpaares ungleich grössere Vortheile erwuchsen, als es gewöhnlich bei Unternehmungen dieser Art der Fall ist. Wäre nicht W. durch die Nachricht vom Tode seines Vaters von letztgenanntem Orte plötzlich in die Heimath zurückberufen, so hätte er seinen langgehegten Plan einer Weltumsegelung schon diesmal ausgeführt. Doch sollte die Verwirklichung dieses Wunsches nicht mehr lange auf sich warten: nachdem der Künstler den Winter 1869—70 in Florenz zugebracht hatte — woselbst er vom König Victor Emanuel durch Verleihung des Ritterkreuzes des italienischen Kronenordens ausgezeichnet wurde — rüstete er sich zu seiner zweiten grossen Concertreise, diesmal allein, nur von den, ihm wie das erste Mal zur Verfügung gestellten pariser Concertflügeln von Pleyel, Wolff & Co. begleitet. Mit Ueberspringung der früher von ihm besuchten Nationen eilte er jetzt geradewegs nach Australien, wo er namentlich in Melbourne und Adelaide eine grosse Zahl erfolgreicher Concerte gab; ebenso auf den bei seiner Heimreise berührten Punkten Neu-Seeland, den Sandwichs-Inseln und San Francisko. Bei seiner vermittelst der Pacific-Eisenbahn und über Newyork bewirkten Heimkehr nach Europa wurde er durch den, mittlerweile ausgebrochenen Aufstand der pariser Commune zu einem unfreiwilligen Aufenthalt in London veranlasst, doch gelang es ihm, schon am 29. Mai 1871 einen Erlaubnissschein zum Eintritt in die französische Hauptstadt zu erhalten, von welchem Zeitpunkte an er ununterbrochen an dem künstlerischen Treiben derselben betheiligt gewesen ist, hauptsächlich als Componist, gelegentlich auch begabteren Jüngern seiner Kunst als Lehrer den Weg weisend.

Wehle's Compositionen, deren er für Clavier allein 86 veröffentlicht hat, zeichnen sich durch grosse Originalität, Frische und Natürlichkeit der Erfindung und effektvolle Claviermässigkeit aus, namentlich diejenigen Werke, in welchen eine nationale oder locale Färbung vorherrscht, wie z. B. »*Marche cosaque*«, »*Berceuse javanaise*«, »*Fête bohémienne*«, »*Un songe à Vaucluse*« und viele andere. Zeigt sich der Künstler in den Werken dieser Gattung (unter denen die mit op. 13, 37, 40, 51, 56, 69 und 78 bezeichneten durch Form und Inhalt besonders hervorragen) als ein Meister im sogenannten Salonstil, so verdienen andrerseits seine Arbeiten strengeren Stils, z. B. seine beiden grossen Claviersonaten op. 38 und 58, sowie die in letzter Zeit bei Schott erschienenen Werke, Variationen op. 79 und Suite op. 86 nicht minder die Aufmerksamkeit der Musikfreunde. Eigenartig wie seine Erfindung ist auch sein Clavierspiel, welches sich weniger durch ungewöhnliche Technik als durch ausdrucksvolle, charakteristische Beweglichkeit kennzeichnet. Schliesslich sei noch erwähnt, dass W.,

nachdem er die Virtuosenlaufbahn verlassen, auch als Schriftsteller im Interesse seiner Kunst thätig gewesen ist und sich u. a. in seinen Reiseberichten (erschienen in der Leipziger Musikzeitung »Signale«) sowie in seinen Besprechungen der pariser Musikzustände für deutsche Blätter als pikanter Erzähler und sattelfester Kritiker bewährt hat.

Wehner, Johann, Musiker, welcher im Anfange des 17. Jahrhunderts in Frankfurt a. O. lebte, wahrscheinlich als Organist. Es sind von ihm bekannt: »*Fasciculus primus decem et quatuor harmoniarum sacro novarum de* 6 *voc. ad modos musicos usitatiores*« (Frankfurt a. O., 1610). »Newe liebliche Kirchengesänge« (ibid. 1621).

Weich, eine Vortragsbezeichnung, die anzeigt, dass die einzelnen Klänge bei einem Tonstück nicht gerade leise, aber doch so erzeugt werden sollen, dass sie wirken, wie etwa die Berührung mit sammetweichen Gegenständen auf den Tastsinn.

Weich, *mollis*, Bezeichnung für das Tongeschlecht mit kleiner Terz und Sext und dem entsprechend auch für den Dreiklang mit kleiner Terz und reiner Quint; der

Weiche Dreiklang ist demnach der Molldreiklang, das

Weiche Tongeschlecht das Mollgeschlecht.

Weichenberger, ein Lautenist und Componist zu Wien, welchen Baron schon 1727 rühmt und von dessen Werken sich noch eine »*Partita à Liuto solo*« unter den Breitkopfschen Manuscripten befand.

Weichhold, Richard, einer der bedeutendsten Geigenbauer der Gegenwart, ist am 9. Juli 1823 zu Dresden geboren und wurde, nachdem er die technische Anstalt seiner Vaterstadt (das jetzige Polytechnikum) absolvirt hatte, von seinem Vater, dem bekannten Geigenmacher der Königl. Sächsischen Hofkapelle, August Weichhold, für die Geigenbaukunst erzogen. 1841 ging er nach Paris und arbeitete hier längere Zeit bei Bernardel (jetzt Gand & Bernardel frère). Von Bedeutung für seine weitere Entwickelung wurde es, dass er auch die Bekanntschaft mit den berühmten Instrumentenmachern, den Brüdern Vuillaume (s. d.) in Paris und Brüssel machte. Nach dem Tode seines Vaters (1862) übernahm Weichhold dessen Fabrik und gleichzeitig auch dessen Stelle bei der königl. Kapelle. Besondere Verdienste hat er sich um Herstellung zuverlässig reiner Darmsaiten erworben. 1875 wurde er zum Königl. Sächsischen Hof-Instrumentenmacher ernannt.

Weichlein, Franz, Organist an der Pfarrkirche zu Grätz ums Jahr 1700, hat drucken lassen: »*Musico*, instrumentalisches Divertissement aus drei concertirenden Instrumenten bestehend« (Augsburg, 1705).

Weichlein, Romanus, Pater des Benediktinerordens zu Lambach, aus Linz in Oesterreich gebürtig, hat im Jahre 1702 zu Ulm in Folio herausgegeben: »*Parnassus Ecclesiastico Musicus cum quibusdam suis selectioribus mus. seu Septem Missis Musicalibus a* 4 *et* 5 *voc. concert. et* 5 *instrum. concert. Authore D. P. Romano Weichlein de S. Andrea Ord. S. Benedicti, Professo Lambacensi*«. Ferner: »*XII Sonates a* 5 *et un plus grand nombre d'instruments*« (Augsburg).

Weichmann, Johann, Componist und Cantor zu Königsberg, geboren zu Wolgast in Pommern im Anfange des 17. Jahrhunderts, hat von seinen Compositionen veröffentlicht: »Musica oder Singkunst« (Königsberg, 1647, in 8°). »Sorgen-Lägerinn, das ist etliche Theile geistlicher und weltlicher zur Andacht und Ehrenlust dienende Lieder. I. Theil theils allein, theils in ein Positiv, Clavicimbel u. s. w. zu singen; II. Theil in ein vollstimmiges Instrument mit 1, 2, 3 Stimmen zu singen; III. Theil in ein vollstimmiges Instrument zu singen gesetzt« (Königsberg, 1648, in Fol.). Sammlungen von Ballets, Couranten, Allemanden und Sarabanden für zwei Violen und *Bass continuo*.

Weichsel, Carl, Bruder der berühmten Sängerin Mad. Billington (s. d. Art.), ist zu London gegen 1764 geboren und war ein Schüler Wilhelm

Kramer's für die Violine, auf der er sich schon im neunten Jahre hören liess. Er machte mit seiner Schwester Concertreisen und gehörte dann zur Kapelle des Königs. Er lebte noch zu London 1830. Gestochen sind: »Sechs Sonaten für Violine mit *Bass continuo*«, op. 1 (London). Ein Tonkünstler desselben Namens, wahrscheinlich der Vater, war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in London, sogar in Amerika durch seine Compositionen bekannt.

Weidinger, Anton, irrthümlich auch Weidenmeyer genannt, war k. k. Oberhoftrompeter, Hofcomponist und Virtuos auf der Trompete zu Wien. Ihm wird die Erfindung, Vervollkommnung und Ausbreitung der Klappentrompete und des Klappenwaldhorns zugeschrieben. Nach öffentlichen Nachrichten liess er sich in Leipzig auf einer derartigen neuen Trompete hören, auf welcher er alle halben Töne, die im Umfange des Instrumentes liegen, hervorbringen konnte. Er blies, heisst es, ausser einigen Concertstücken das Trio von Hummel für Clavier, Violine und Horn mit nie gehörten Tönen, so dass er zur Bewunderung hinriss.

Weidner, Mechanikus zu Fraustadt, erfand 1810 ein Instrument, das er Triphon nannte. Es hat die Gestalt eines aufrechtstehenden Flügels und war an Stelle der Tasten mit Holzstäben versehen. Zum Spielen bedient man sich lederner Handschuhe, deren Finger mit pulverisirtem Kalophonium eingerieben sind, und reibt von den Saiten nach sich zu, wodurch ein angenehmer, flötenartiger Ton aus den Saiten erklingt. Die Beschreibung nebst verschiedenen Abzeichnungen dieses Instrumentes findet man Jahrg. XII, No. 30, der »Leipziger musikalischen Zeitung«.

Weigang, Anton, Pfarrherr zu Rengersdorf in der Grafschaft Glatz in Schlesien, geboren zu Melling am 28. Febr. 1751. Nach absolvirten Universitätsstudien widmete er sich der Composition und schrieb eine grosse Zahl von Messen, Offertorien und Motetten, welche jedoch Manuscript blieben.

Weigel, Ehrhard, geboren zu Weida am 10. December 1625, war erst Professor zu Jena, dann kaiserl. und pfalzgräfl. Rath zu Sulzbach. Er starb am 21. März 1699, als einer der letzten, welcher die Musik als eine mathematische Wissenschaft betrachtete und als solche in seinem Buche: »*Idea Matheseos universae cum speciminibus inventionum Mathematicarum*« behandelt. Dies Werk erschien in Jena 1669. Das 13. Kapitel, welches sich mit der Musik beschäftigt, ist von Mitzler ins Deutsche übersetzt und im vierten Theile des ersten Bandes, S. 1—4, seiner Bibliothek eingerückt.

Weigl, Joseph Franz, Violoncellist bei der italienischen Oper und Mitglied der Hofkapelle in Wien, ist am 19. März 1740 in einem Dorfe in Baiern geboren. Er befand sich anfänglich im Dienste des Fürsten Esterhazy zu Eisenstadt in Ungarn, zur selben Zeit, als Joseph Haydn dort Kapellmeister war. Später wurde er in die Hofkapelle in Wien aufgenommen, der er fünfzig Jahre hindurch angehörte. An seinem Jubiläumstage erhielt er vom Kaiser die grosse goldene Medaille. Von seinen Werken wurden nur veröffentlicht: eine Schule für die kleine Flöte der Ungarn »czakan«, auch Stücke für dies Instrument und für die Guitarre. W. starb in Wien am 25. Jan. 1820.

Weigl, Joseph, ältester Sohn des Vorigen, Operncomponist, Intendant und Vice-Hofkapellmeister in Wien, wurde zu Eisenstadt in Ungarn am 28. März 1766 geboren. Bei entschiedener Anlage zur Musik wurde er schon vom neunten Jahre an vom Chorregenten Witzig im Gesang, Clavierspiel und dem Generalbass unterrichtet, worauf dann Albrechtsberger die Leitung seiner Compositionsstudien übernahm. Sein Vater bestimmte ihn eigentlich für die Jurisprudenz, weshalb er zunächst die lateinischen Classen durchmachen musste. Als er jedoch, um ein Stipendium nachzusuchen, bei dem Baron van Swieten eingeführt wurde, wo er die besten Tonstücke gut aufgeführt hörte, und auch Mozart persönlich kennen lernte, wurde seine Neigung zur Musik unwiderstehlich für ihn, und da sich Salieri erbot, dem talentvollen Jüngling in der dramatischen Musik Anleitung zu geben, willigte der Vater ein, dass der Sohn die

Componisten-Laufbahn erwähle. Salieri nahm sich nun seiner väterlich an, er unterrichtete ihn täglich in allem, was für den Operncomponisten wissenswerth ist, und überliess ihm auch zuweilen zur Uebung seinen Platz am Dirigentenpult, so dass Weigl nach und nach sich zu seinem Stellvertreter heranbildete. Seine erste Oper »Die unnütze Vorsicht« hatte Weigl schon im sechzehnten Jahre noch unter Leitung von Albrechtsberger componirt. Nachdem er dann unter Salieri in den verschiedenen Formen der Musik sich versucht, schrieb er die Oper: »*Il Pazzo per forza*«, welche brillant aufgenommen wurde, und für welche er eine Gratifikation von 100 Dukaten erhielt. Die nach dieser Oper geschriebenen italienischen Opern, welche auch in Wien mit Beifall aufgeführt wurden, verschafften ihm Aufträge vom Theater La Scala in Mailand, für welches er während der Jahre 1807—1815 mehrere Opern schrieb. Nachdem W. schon Intendant des Hoftheaters geworden war, erhielt er 1825, nach dem Tode Salieri's, den Platz eines zweiten Kapellmeisters, von welcher Zeit an W. nicht mehr für die Bühne, sondern nur für die Kirche schrieb. Seine Opern erfreuten sich damals eines ungetheilten Beifalls allerorten. Hauptsächlich war »Die Schweizerfamilie« eine äusserst beliebte, viel und gern gehörte Oper, die in ganz Europa gegeben wurde, und lange Zeit auf dem Repertoir blieb. Ausserdem gehören unter den vielen Opern, die W. geschrieben, zu den besten: »*L'Amor marinaro*«, deutsch unter dem Titel: »Der Corsar oder die Liebe unter den Seeleuten«, »Der Kaiser Adrian« und die kleine komische Oper »Ostade«; die Oper »Die Uniform« wurde auf Befehl der Kaiserin in Schönbrunn im Concert aufgeführt, bei welcher Gelegenheit die Kaiserin die erste Sopranpartie sang. Sehr beifällig erklärte sich auch Jos. Haydn, der Weigl aus der Taufe gehoben, über dessen Musik. Nach der ersten Aufführung der Oper »*Principessa d'Amalfi*« schrieb er ihm: »Schon längere Zeit habe ich keine Musik mit solchem Enthusiasmus empfunden als ihre gestrige »*Principessa d'Amalfi*«. Sie ist gedankenreich, erhaben, ausdrucksvoll, kurz — ein Meisterstück. Fahren Sie so fort, liebster Pathe«, sagt er am Schluss, »diesen echten Stil stets zu beobachten, damit Sie die Ausländer neuerdings überzeugen, was der Deutsche vermag«. Weigl starb zu Wien am 3. Februar 1846. Ausser den erwähnten schrieb er noch ungefähr folgende Opern: »*La sposa collerica*«, »*Il Pazzo per forza*«, »*La Caffetiera*«, »*La Principessa d'Amalfi*«, »*Giulietta e Pierotto*«, »*L'Amor marinaro*«, »*L'Academia del Maestro Cisolfaut*«, »*I Solitari*«, »Die Uniform«, »Der unsichtbare Prinz«, »*Cleopatra*«, »*Il Rivale di se stesso*«, »*L'Imboscata*«, »*L'Orfana d'Inghilterra*« (deutsch »Margarethe von Anjou«), »Das Petermännchen«, »Das Dorf im Gebirge«, »Das Waisenhaus«, »Die Jugend Peter des Grossen«, »Kaiser Adrian«, »Der Bergsturz«, »Die Vestaflamme«, »Der Sturz Baals«, »Die eiserne Thür«, komische Oper, »Der Eremit, Nachtigall und Rabe«, »Waldemar, Eduard und Caroline«; gegen zwanzig Ballette. Oratorium: »Die Passion Jesu Christi«. »*La Resurrezione*«, »Hamlet«, Melodrama; »Flora und Minerva«, Cantate; »*Venere ed Adone*«, Cantate; »*Diana ed Endimione*«, Cantate; »*Il Miglior dono*«, für den Geburtstag des Kaisers; »*Il Giorno di nascita*«, »*Il Sagrifizio*«, »*Il Riposa del Europa*«, Friedenscantate; »*La Festa di Carolina negli Elisi*«, »*Venere et Marte*«, »*Il Ritorno d'Astrea*«, »Der gute Wille«, »Die Gefühle der Dankbarkeit«, »Die Musen«, »Irene«. Ausserdem componirte er noch Kirchenmusik: 10 Messen, Gradualo, Offertorien. Auch sind noch Ouverturen, Zwischenaktsmusik zu Schauspielen, Chöre, Arien, Finales, deutsche und italienische Lieder, Tänze, Trios für Oboe, Violine, Violoncell von ihm vorhanden. Die Opern und ein Theil der anderen Compositionen sind im Clavierauszug in Wien zum Theil bei Träg erschienen.

Weigl, Johann Baptist, Componist, geboren am 26. März 1783 in dem Städtchen Hahnenbach in Baiern. Nachdem er hier vom Organisten des Ortes, Schmiedener, bereits im Orgelspiel und Gesang unterrichtet worden, kam er nach Amberg zum Besuch des Gymnasiums, trat später ins Kloster Preising bei Regensburg zur Vollendung seiner Erziehung. Nachdem er dann noch in

Amberg, unter steter Berücksichtigung der Musikstudien, das Seminar besucht, erhielt er dort eine Anstellung als Organist. 1805 kam er nach Regensburg als Lehrer und Pfarrer an St. Ulrich, kehrte aber nach Amberg zurück, als er dort eine Stelle als Professor am Gymnasium erhielt. W. schrieb viele Kirchenmusik, welche gerühmt wird; Messen, Cantaten, Offertorien, Melodien zum katholischen Gesangbuche, Schullieder, Canons.

Weigl, Thaddäus, zweiter Sohn von Franz Joseph (s. oben), ebenfalls Componist, geboren zu Wien 1774, war Orchesterdirektor eines Theaters in Wien und Bibliothekar der Hofmusik daselbst. 1804 wurde er an Stelle Süssmeier's zum Hofkapellmeister ernannt. Seine Opern und Ballette wurden in Wien aufgeführt; zu den am beifälligsten aufgenommenen gehört: die Operette »Idoli«, »Das Marionettentheater«, »Bachus und Ariadne«, Ballet, »Zulema und Azem«, »Die Istmyschen Spiele«, »Die Hochzeit im Keller« u. a.

Weimar, Georg Peter, Cantor, Musikdirektor des evangelischen Rathsgymnasiums und Musikmeister am kurfürstlichen katholischen Gymnasium zu Erfurt, geboren zu Stetterheim, einem Dorfe bei Erfurt, am 16. Decbr. 1734, war tüchtig in seinem Fache und machte sich in Erfurt um die Verbesserung des Geschmackes in der Musik und als Lehrer verdient. Den ersten Musikunterricht erhielt er in seinem Geburtsorte, dann besuchte er das Rathsgymnasium in Erfurt, wo er die Unterweisungen Adelung's genoss. In Zerbst, wo er 1758 als Kammermusikus und Hofkantor angestellt wurde, genoss er den Unterricht des Kapellmeister Fasch, der als solcher dort fungirte, in der Composition und des Concertmeisters Höckh auf der Violine. Im Jahre 1763 ging er nach Erfurt zurück und erhielt nach und nach die oben bezeichneten Stellen. Er starb an den Folgen eines Beinbruchs nach langer Krankheit am 19. December 1800. Von seinen Werken sind gedruckt: »Die Schadenfreude«, kleine Operette mit Clavierbegleitung (Leipzig, Vogel, 1779). Lieder mit Clavierbegleitung (Reval, 1780). Versuch in kleinen leichten Motetten und Arien für Schul- und Singchöre, erster Theil (Leipzig, W. Vogel, 1782). Versuch kurzer praktischer Uebungs-Exempel allerley Art für Schüler, die im Gesange zum sogenannten Notentreffen oder vom Blatte singen angeleitet werden sollen (Leipzig, Breitkopf, 1795, 110 S. in 4°). Vierstimmige Motetten und Arien, zweiter Theil (Leipzig, 1788). »Auf Gott und nicht auf meinen Rath, mit Begleitung des Claviers« (Darmstadt, 1795). Das von ihm verfasste Choralbuch zum neuen Erfurter Gesangbuch wurde erst nach seinem Tode von Kittel herausgegeben unter dem Titel: »Vollständiges unverfälschtes Choral-Melodienbuch der vorzüglichsten protestantischen Gesangbücher« (Erfurt, 1812). Weimar hinterliess im Manuscript noch viele Kirchenmusikstücke, darunter eine Passion.

Weinlig (oder Weinlich), Christian Ehregott, Componist und Organist, wurde 1743 in Dresden geboren, woselbst er in der Kreuzschule seinen ersten Unterricht erhielt, sich auch daselbst unter Homilius' Leitung zum Tonsetzer so weit ausbildete, dass er verschiedene Kirchencantaten seiner Composition mit Ehren öffentlich hören lassen konnte. Im Jahre 1765 ging er nach Leipzig, um an der dortigen Universität sein wissenschaftliches Studium zu vollenden, und nachdem die damals neuerbaute reformirte Kirche durch den Orgelbauer Schweinefleisch mit einer werthvollen Orgel versehen war, wurde er (1767) zum Organisten derselben erwählt. Schon jetzt ergab er sich eifrig der Composition, indem er eine Anzahl von Balleten für das zu jener Zeit unter Koch's Leitung stehende Leipziger Theater schrieb; noch fruchtbarer aber war er in Thorn (Westpreussen), wo er 1773 als Organist angestellt wurde und eine Menge von Claviersonaten, Cantaten, Oratorien u. s. w. componirte. Von hier aus kam W. 1780 als Organist an die Frauenkirche und Akkompagnist am italienischen Hoftheater nach Dresden zurück, und 1785 erhielt er die, durch den Tod seines Lehrers Homilius erledigte Stelle eines Cantors an der Kreuzschule, welche er von da ab bis zu seinem Tode 1816 inne hatte. Von seinen Werken sind gedruckt: 1) »*Petites pièces pour le clavecin*« (Leipzig,

bei Hilscher). 2) »Claviersonaten mit Flöte und Violoncell«, op. 1. 3) desgl., op. 2. — An Manuscripten hat W. hinterlassen: 1) »Passions-Oratorium«, componirt in Thorn 1775, aufgeführt in Danzig 1776 und in Dresden 1777. 2) »Jesus Christus leidend und sterbend«, Passions-Oratorium mit Text von Richter 1787. 3) »Die Feier des Todes Jesu«, Oratorium mit Text von Berger 1789. 4) »Empfindungen am Sterbetage Jesu«, Text von Hempel 1791. 5) »Grosse Cantate zur Einweihung der Kreuzkirche«, Text von Schlenkert, aufgeführt am 22. November 1792 mit Hülfe der kurfürstlichen Kapelle von 120 Personen, welche in drei Chöre vertheilt waren. 6) »Der Christ bei dem Kreuze Jesu«, Text von Lobeck, 1793. 7) »Habsburgs Meistersänger«, Operette von Schlenkert, aufgeführt 1792 zu Prag bei der Krönung Leopold's II. 8) »Erinna«, dramatischer Prolog 1792. 9) »Augusta«, Cantate mit Clavierbegleitung 1789. 10) »Der Erlöser«, Oratorium 1801.

Weinlig, Christian Theodor, Neffe des Vorhergehenden, ist am 25. Juli 1780 in Dresden geboren und machte daselbst seine musikalischen Studien unter der Leitung seines Oheims. Später begab er sich nach Bologna, wo er den Unterricht Mattei's genoss und mit dessen Hülfe eine so hohe Stufe der künstlerischen Ausbildung erreichte, dass er von der philharmonischen Akademie zu ihrem Mitglied ernannt wurde. Nach Deutschland zurückgekehrt, wurde er am 10. Juli 1823 an Schicht's Stelle zum Cantor der leipziger Thomasschule erwählt, welchen Platz er bis zu seinem Tode (7. März 1842) ehrenvoll behauptet hat. Namentlich wirkte er erfolgreich als Lehrer der Harmonie und des Contrapunktes, wie dies u. a. sein Schüler Richard Wagner hervorhebt, in dessen autobiographischer Skizze (gesammelte Werke, Band I, S. 11) es heisst: »Im Gefühl der Nothwendigkeit eines neu zu beginnenden, streng geregelten Studiums der Musik liess mich die Vorsehung den rechten Mann finden, der mir neue Liebe zur Sache einflössen und sie durch den gründlichsten Unterricht läutern sollte. Dieser Mann war Theodor Weinlig. Nachdem ich mich wohl schon zuvor in der Fuge versucht hatte, begann ich jedoch erst bei ihm das gründliche Studium des Contrapunktes, welches er die glückliche Eigenschaft besass, den Schülern spielend erlernen zu lassen. Mein Studium bei Weinlig war in weniger als einem halben Jahre beendet, er selbst entliess mich aus der Lehre, nachdem er mich so weit gebracht, dass ich die schwierigsten Aufgaben des Contrapunktes mit Leichtigkeit zu lösen im Stande war. — Von Weinlig's Compositionen sind im Stich erschienen: »Sechsunddreissig Gesangübungen für Sopran mit Clavierbegleitung« (Leipzig, bei Hofmeister). 2) »Dreissig Gesangübungen für Alt (ebenda). 3) »Achtzehn Gesangübungen für zwei Soprane mit Clavierbegleitung« (ebenda). 4) »Fünfundzwanzig Gesangübungen für Bass« (ebenda). 5) »Deutsches Magnificat für Solostimmen, Chor und Orchester« (Leipzig, im Selbstverlag des Autors). Unter den von ihm hinterlassenen Manuscripten ist hervorzuheben das in Leipzig zur Aufführung gelangte Oratorium »Die Feier der Erlösung«.

Weinmann, Johann, geboren in Nürnberg, starb zu Wittenberg 1542 als einer der gelehrtesten Musiker und trefflichsten Orgelspieler seiner Zeit. Choralmelodien von ihm finden sich in Wather's »*Cantional*«.

Weinmüller, Carl Friedrich Clemens, Hof- und Kammersänger, geboren am 8. Novbr. 1764 zu Dillingen, war mit einer sonoren und kräftigen Bassstimme begabt, die vom Contra-*D* bis zum eingestrichenen *f* reichte, und die höchst sorgfältig ausgebildet war, so dass W. zu den vortrefflichsten Sängern zählte. Sein erstes Auftreten fand in einer kleinen Oper von Wölffl »Das schöne Milchmädchen« statt. Die Rollen, in denen er später excellirte, waren: Thoas (»Iphigenia«), Leporello, Sarastro, Figaro, Zamoski (»Faniska«) u. a. Als ein durchgebildeter Sänger, der er war, leistete er im Oratorium ebenfalls höchst bedeutendes. Die Basspartie in der »Schöpfung« von Haydn und im »Requiem« von Mozart gehörten zu seinen Glanzpartien. 1825 trat er von der Bühne zurück und starb 1828 zu Döbling bei Wien.

Weinwurm, Rudolf, ist am 3. April 1835 in Scheideldorf a. d. Thaja (Nieder-Oesterreich) geboren, kam früh als Kapellknabe nach Wien und hier wurde der Trieb zur Musik so in ihm genährt, dass er, obgleich für das Studium der Theologie bestimmt, doch die Kunst schliesslich zum Lebensberuf erwählte. Während seiner Universitätszeit gründete er (1857) den akademischen Gesangverein; übernahm 1864 die Leitung der Wiener Sing-Akademie und 1866 die des Wiener Männergesangvereins. Ausserdem ist er mit dem besten Erfolg als Universitätsgesanglehrer und als Lehrer an der k. k. Lehrbildungsanstalt zu St. Anna thätig. Von seinen Compositionen haben namentlich mehrere Männerchorlieder weiteste Verbreitung und Anerkennung gefunden.

Weisflog, Carl, geboren am 27. December 1770 zu Sagan als Sohn des Cantors daselbst — Christ. Gotth. (s. unten). Bis zu seiner Confirmation besuchte er die Stadtschule seiner Vaterstadt und ging dann 1784 auf das Gymnasium zu Hirschberg, das unter der Leitung des Rectors Bauer eines guten Rufes genoss. Da ihm seine Eltern nur geringe Unterstützung zu Theil werden lassen konnten, musste er sich seine kümmerlichen Existenzmittel meist durch Unterrichtertheilen erwerben. Anfangs für das Studium der Theologie bestimmt, wählte er später das der Rechtswissenschaft, das er mit allem Eifer verfolgte, als er 1790 die Universität in Königsberg besuchte. Nach Beendigung seiner Studien ging er als Hauslehrer zum Major von Ziegler nach Gumbinnen, wurde dann Referendar in Tilsit und dann in Memel und 1802 Stadtrichter in seiner Vaterstadt Sagan. Wie aus seinen Schriften hervorgeht, scheint er auch die Freiheitskriege als Officier mitgemacht zu haben. Nachdem verheiratete er sich mit Louise von Oben in Sagan und lebte dort seinem Berufe und der Blumenzucht. 1827 wurde er zum Direktor des Stadtgerichts in Sagan ernannt, doch schon im folgenden Jahre starb er — am 17. Juli 1828 in Warmbrunn. Als Knabe schon hatte er sich viel mit Musik beschäftigt und in der Stadtkirche zu Sagan werden noch einige Kirchenstücke: ein *Salve Regina*, eine Messe und ein *Dies irae* aufbewahrt, die er in noch jugendlichem Alter componirte. Seit dem Jahre 1812 leidend, hatte er häufig schlesische Bäder besucht und während eines solchen Aufenthalts in Warmbrunn 1819 machte er die Bekanntschaft mit E. T. A. Hoffmann und mit Chr. Jac. Contessa und hierdurch wurde er angeregt, sich mit der Schriftstellerei zu beschäftigen. Seitdem schrieb er für die »Abendzeitung« und für die alljährlich erscheinenden Taschenbücher Novellen — welche fast sämmtlich musikalische Stoffe behandeln. Meist humoristischer Art, sind sie zugleich durch sein Vorbild E. T. A. Hoffmann stark beeinflusst. Zu seinen bekanntesten Novellen gehören: »Der Pudelmütze sechsundzwanzigster Geburtstag«. »Der wüthende Holofernes. Bericht des Hof-Cantoris Hilarius Grundmaus anno Domini 1615«. »Die Geschichte der Zitter-Pappel«. »Eps, der Zwiebelkönig«. »Amolly und Cduro.« »Der Teufel und sein Liebchen«. »Sebastian, König von Portugal«. »Die Fahrten des Forstraths von Elben und seines getreuen Jacobus«. »Der Tag in Batavia«. »Das Credo der Todten«. »Das grosse Loos«. »Der Lieutenant von Reissaus und seine Soldaten«. »Wohlthun trägt Zinsen«. »Die Kunst- und Bettelfahrt des Bratschisten Fidelius«. »Das Abentheuer im Paradiese«. »Der Nautilus«. »Die Quellennymphe«. »Der Denkzettel«. »Der Jahrmarkt zu Mäuseborn«. »Die Adepten«. Weisflog's sämmtliche Schriften erschienen unter dem Titel: »Phantasiestücke und Historien« in zwölf Bänden in Dresden in der Arnoldi'schen Buchhandlung 1824—1829. Sein Vater:

Weisflog, Christian Gotthilf, ist zu Lauter bei Schneeberg am 11. April 1732 geboren. Er besuchte das Lyceum zu Sagan und bezog 1756 die Universität Leipzig. Nachdem er in Hirschberg und Bautzen als Lehrer gewirkt hatte, kam er nach Sagan als Cantor der Gnadenkirche und College der Stadt- und Fürstenschule und er wirkte in diesen Stellungen bis an seinen 1804 am 21. März erfolgten Tod. Für die Pflege der Tonkunst war er äusserst thätig in seinem Wirkungskreise; er errichtete zu diesem Zwecke einen Singchor,

mit dem er alljährlich unter Zuziehung der anderweitigen vorhandenen Kräfte Concerte veranstaltete und schrieb zu diesem Zwecke auch eine Reihe religiöser und weltlicher Tonwerke. Er componirte auch mehrere Operetten: »Das Frühstück auf der Jagd«, »Das Erntefest«, »Das glückliche Unglück«, »Der Schatz«, »Der Einsiedler«, zu denen er sich auch die Texte dichtete.

Weishan, Adolph, deutscher Lautenist, lebte im Anfang des 17. Jahrhunderts und gab eine Sammlung von Lautenstücken unter folgendem Titel heraus: »*Silvae musicales libri VII continentes Praeludia, Fantasias, Balletis, Pavanas et Galliardas, Passamezas, Courantas, Voltas etc. Adjunctus est singulis Balletis, Pavanis et Galliardis textus harmonicus*« (Köln, 1603, in Fol.).

Weisinger, Hans, genannt Ritter, einer der ersten in Deutschland bekannten Lautenisten, lebte zu Augsburg im Jahre 1447. (Siehe von Stetten's »Augsburgische Kunstgeschichte«).

Weiske, Johann Gottfried, Cantor und Musikdirektor an der Dom- und Stadtkirche in Meissen, wurde 1746 zu Dobrenz bei Rochlitz geboren, starb daselbst am 12. Novbr. 1806. In Deutschland war er der erste, welcher ein Instrument, das Zeitmaass näher zu bestimmen, einen Tactmesser erfand. 1790 war ein solcher bei Breitkopf in Leipzig käuflich zu haben, und die Beschreibung und Abbildung des Tactmessers war dem einen der Werke des Autors beigefügt: »12 geistliche prosaische Gesänge nebst Beschreibung eines Tactmessers« (Leipzig, Breitkopf, 1790, in 4°). Er hinterliess viele Psalmen, mehrere Kyrie und Gloria im Manuscript. Nach seinem Tode erschienen von ihm: »Zwölf leichte Sonatinen für Clavier nebst einer kurzen biographischen Nachricht des Autors« (Meissen, 1810, gross in 4°).

Weiskopf, Louis, deutscher Pianist, der sich gegen Ende des 18. Jahrhunderts in Paris niedergelassen hatte. Gedruckt wurden von ihm: »*Trois quintettes pour piano, deux violons, alto et basse*«, op. 5 (Paris, Sieber). »*Quatuor pour piano, violon, alto et basse*«, op. 10 (Paris, Pleyel). »*Trois sonates pour piano, violon et violoncelle*«, op. 4 (ibid.). »*Trois idem*«, op. 6 (Paris, Sieber). »*Trois sonates pour piano et violon*«, op. 14 (Paris, Porro). »Clavierstücke« (Paris, Sieber, Pleyel).

Weiss, Carl, Flötist und Componist, geboren zu Mühlhausen gegen 1738. Im Jahre 1760 begleitete er einen vornehmen Engländer in der Eigenschaft eines Musiklehrers nach Rom; später liess er sich in London nieder, wo er in die Privatkapelle Georgs III. als erster Flötist aufgenommen wurde. Er starb in London 1795. Gedruckt sind folgende seiner Compositionen: »Vier Quartette für Flöte, Violine, Alt und Bass« (Paris). »Sechs Sinfonien für Orchester«. »Solos für Flöte«, op. 3 (London, Longman). »Trios für drei Flöten« (ibid.). »Drei Quartette für Flöte, Violine, Alt und Bass«, op. 5 (ebenda). Drei idem, op. 6 (ibid.).

Weiss, Carl, Sohn des Vorigen, ist zu Mühlhausen gegen 1777 geboren und begleitete als siebenjähriger Knabe seinen Vater nach England. Als der Schüler desselben konnte er schon im neunten Jahre ein Flötenconcert öffentlich spielen. Trotzdem wurde er für den Kaufmannstand bestimmt und in einem Comtoir placirt. Er konnte aber diesem Beruf keine Neigung abgewinnen, sondern griff wieder zur Flöte, machte Reisen nach Paris und Italien und nahm in Bergamo, wo er verweilte, beim Kapellmeister Meier Compositionsunterricht. Dann liess er sich in Neapel nieder und ertheilte Musikunterricht. Erst in Rom, wohin er sich einige Jahre darauf begab, liess er sich wieder als Flötist hören und erhielt soviel Beifall, dass er sich entschloss zu reisen. Nach einigen Zwischenfällen ging er nach England, wo er bis zu seinem Tode blieb. Er hat gegen siebzig Compositionen für die Flöte veröffentlicht, darunter ein Concert für die Flöte (Paris); Studienwerke (London, Clementi); Fantasien, Trios für drei Flöten und Duos für zwei Flöten (London, Clementi). Ausserdem auch eine grosse Flötenschule in zwei Theilen unter dem Titel: »*New methodical Instruction-Book for the Flute*« (London, in Fol.).

Weiss, Franz, Tonsetzer und Virtuos auf der Viola, wurde in Schlesien am 18. Januar 1778 geboren. Er war Kammermusikus bei dem Fürsten Rasumowsky und gehörte als Bratschist zu dem berühmten Quartett, bei welchem Schuppanzigh, der Fürst selbst und Linke als erster, zweiter Geiger und Violoncellist mitwirkten und Beethoven's Quartettcompositionen meist zuerst durchspielten. Auch als Componist hatte er einiges Verdienst. Er schrieb mehrere Ballette, Sinfonien und Ouverturen, »*Variations brillantes*« für Violine und Orchester, op. 13 (Wien, Artaria), eine Anzahl Quartette (Wien, Haslinger und Offenbach, André), Quintette (Wien, Artaria), Duos für zwei Flöten, Duos für zwei Violinen, grosse Claviersonaten, concertirende Sinfonie für Flöte, Fagott und Posaune mit Orchester, in Wien von den Brüdern Khayll mit grossem Beifall ausgeführt. W. starb in Wien am 25. Jan. 1830.

Weiss, Gust. Gottfried, Gesanglehrer zu Berlin, geboren am 13. Decbr. 1820 zu Conradswaldau bei Landshut in Schlesien, erhielt von seinem Vater, der dort Cantor und Lehrer war, den ersten Unterricht in der Musik, der er sich ganz zu widmen wünschte. Jedoch erst, nachdem er sich für den Lehrerberuf hatte vorbereiten müssen, gelangte er dazu, im Frühjahr 1841 als Schüler im Königl. Institut für Kirchenmusik und der Königl. Akademie und später ausschliesslich Schüler von Marx zu werden. Nachdem er die Bekanntschaft Nehrlich's, dessen Gesangsmethode damals Aufsehen erregte, gemacht hatte, betrieb er durch sechs Jahre hindurch energische Gesangsstudien und machte dann einen ersten Versuch als dramatischer Sänger und zwar in Potsdam als Medor im »Aschenbrödel« von Isouart, welchen er 1852, nachdem er mehrere Reisen gemacht hatte, an den Bühnen von Köln und Göttingen wiederholte. Er trat hier als Belisar, Figaro, Never auf, verfolgte jedoch diese Laufbahn nicht weiter, sondern liess sich 1853 in Hamburg nieder, wo er als Gesanglehrer wirkte und auch Vorlesungen über Gesangskunst hielt. 1856 kam er wieder nach Berlin, wo er dieselbe Thätigkeit ausübte und 1858 eine Stelle als Gesanglehrer am Joachimthal'schen Gymnasium erhielt. Es sind eine Anzahl Lieder von ihm erschienen, verzeichnet im Berliner »Tonkünstler-Lexikon« von Ledebur S. 630. Eine Oper: »Heinrich Mönch von Landskron« ist Manuscript. Von besonderer Bedeutung ist sein Werk: »Allgemeine Stimmbildungslehre für Gesang und Rede mit anatomisch physiologischer Begründung dargestellt« (Braunschweig, Druck und Verlag von Friedrich Vieweg & Sohn, 1868). Es enthält die Summe reicher Erfahrungen und ernster Studien und ist als ein wichtiger Beitrag zu einer rationellern Gesangmethodik den betreffenden Kreisen warm zu empfehlen. Als Ergänzung veröffentlichte Weiss ferner: »Ueber die Möglichkeit einer wirklich allgemeinen Stimmbildungslehre und das Wesen derselben« (Leipzig, C. F. Kahnt, 1871), ein Vortrag, den der Verfasser 1871 auf dem Allgemeinen Musikertage in Magdeburg hielt. Sowol das oben erwähnte Hauptwerk, wie dieser Vortrag sind auch, ins Englische übersetzt, in Amerika erschienen.

Weiss, Johann Adolph Faustin, Sohn des berühmten Lautenisten Sylvius Weiss (s. u.), war in Dresden geboren, wurde dort zum Hofmusiker ernannt und war gleichfalls geschickter Lautenist.

Weiss, Julius, wurde zu Berlin am 19. Juli 1814 als der Sohn eines Musikalienhändlers geboren. Nachdem er den ersten Unterricht vom Violinisten Henning erhalten, besuchte er das Institut für Kirchenmusik und die königl. Akademie zu Berlin. Als ein durchgebildeter Musiker wirkte er als Lehrer, bis er 1853 das Musikaliengeschäft seines Vaters übernahm. Als Componist machte er sich bekannt durch Lieder und instruktive Stücke für angehende Clavier- und Violinspieler. Das vollständige Verzeichniss dieser Compositionen, die bis op. 65 reichen, ist im »Berliner Tonkünstler-Lexikon« von Ledebur, S. 631, zu finden. Es gehören auch mehrere vierstimmige Psalmen dazu. Ausserdem gab er heraus: »Praktische Pianoforteschule für den ersten Unterricht«, Theil I—V (Berlin, J. Weiss). »Der kleine Pianoforteschüler.

Kurzer Leitfaden für den ersten Unterricht«. »Praktische Violinschule«, Theil I, II, III. Aufsätze in der »Berliner musikalischen Zeitung«.

Weiss, Pater Raphael, ausgezeichneter Organist und Componist, wurde zu Wangen in Baiern geboren. Im Kloster Ottobeuern, wo er seine Studien gemacht hatte, legte er 1739 seine Gelübde ab und starb daselbst 1779. Man kennt von ihm Messen, Vespern, Litaneien und einige Musikdramen für Schüler.

Weiss, Siegmund, Bruder des Sylvius (s. d.), war wie dieser zu Breslau geboren und gleichfalls Lautenist von europäischem Rufe.

Weiss, Sylvius Leopold, berühmter Lautenist, ward 1684 zu Breslau geboren. Er begleitete 1708 den Prinzen Alexander Sobiesky auf einer Reise nach Italien und erwarb dort grossen Beifall. 1718 trat er als Kammermusikus in die Kurfürstl. Sächsische und Königl. Polnische Kapelle in Dresden, nachdem er sich zweimal bei Hofe hatte hören lassen, wofür er 100 Ducaten erhielt. Er war ein Künstler, der sich bereits damals einen europäischen Ruf als Lautenspieler erworben hatte und über den sich die Stimmen aller Zeitgenossen in ausserordentlichem Lobe erschöpften, besonders über den unaussprechlichen Reiz seines seelenvollen Vortrags und über die bewunderungswürdige Kunst im Improvisiren. Die Markgräfin von Bayreuth, die ihn 1728 in Berlin hörte, schrieb: »*il excelle si fort sur le luth, qu'il n'a jamais eu son pareil et que ceux, qui viendront après lui, n'auront que la gloire de l'imiter.*« Ein Zeitgenosse von ihm, der berühmte Lautenist Baron, sagt: »Er ist der Erste gewesen, welcher gezeiget, dass man mehr könnte auf der Laute machen, als man sonsten nicht geglaubet. Und kann ich, was sein *Vertu* anbetrifft, aufrichtig versichern, dass es einerley, ob man einen künstlichen Organisten auf einem Clavicembel seine Fantasien und Fugen machen, oder Monsieur Weissen spielen hört. In denen *Harpeggio* hat er so eine allgemeine Vollstimmigkeit, in exprimirung derer Affecten ist er incomparable, hat eine stupende Fertigkeit, eine unerhörte Delicatesse und Cantable Anmuth, und ist ein grosser Extemporaneur, da er im Augenblicke, wenn es ihm beliebig, die schönsten Themata, ja gar Violin-Concerte von ihren Noten wegspielt, und extraordinair sowohl auf der Lauten, als Tiorba den General-Bass accompagnirt« (Ernst Gottlieb Baron's historisch theoretisch und practische Untersuchung des Instrumentes der Lauten etc. 1727, S. 78). Auch als Componist für sein Instrument war W. beliebt. Baron sagt, er habe seine Compositionen mit »so Sinnreichen, anmuthigen wohl connectirenden Einfällen angefüllt, dass gleichsam ein schöner und besonderer Gedancken den andern begleitet.« Die Kaiserin Amalie erbat sich in einem Briefe (5. October 1747) von der Sächsischen Kurprinzessin Maria Antonia »Partien oder Stuck von des Kammer-Lautenisten Weiss Composition, die viel besser auf dem Gusto wie es sich auf dieses Instrument gehört componirt als alle Krazereien.« Er war in Dresden ausserordentlich beliebt und blieb bis zu seinem Tode unerschüttert in der Gunst des Hofes. Er zog viele Schüler, die alle seinetwegen nach Dresden kamen (Marpurg, »Hist.-kr. Beiträge« I, 546). Er starb am 16. October 1750 und ward auf dem katholischen Friedhofe in Dresden begraben. In seinem Nachlasse fanden sich 66 Solos, 10 Trios und 6 Concerte für die Laute mit und ohne Begleitung, welche die Breitkopf'sche Musikalienhandlung in Leipzig erwarb.

Weissbeck, Nicolaus, Cantor an der Marienkirche in Mühlhausen in Thüringen im Anfange des 17. Jahrhunderts, war zu Gebesee, einem Flecken in Thüringen, geboren und hat sich durch Compositionen und ein didaktisches Werk bekannt gemacht: »Hochzeit-Colloquium, Reim- und Gesangs-Weise mit vier Stimmen gerichtet« (Erfurt, 1614). »*Brevis et perspicua introductio in artem musicam pro pueris et puellis alliisque musices amatoribus, ut brevi tempore cantum discere possint, cum brevibus exemplis pro solmisandi exercitio* 2, 3 *et* 4 *voc., item, etiam et tractatu de protonotatione psalmorum majorum et minorum per omnes tonos*« (Hildesheim, 1639, in 8°).

Weisse, Christian Hermann, Professor der Philosophie an der Uni-

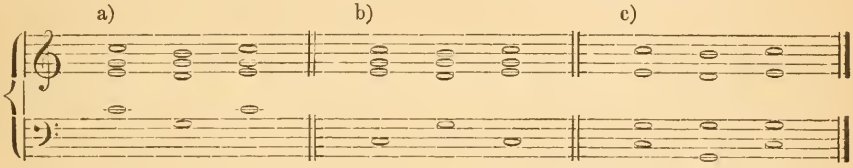
versität Leipzig, woselbst er geboren, verfasste ein Buch: »System der Aesthetik als Wissenschaft von der Idee der Schönheit« (Leipzig, Hartmann, 1830, zwei Theile in 8°). Die Musik ist Theil 2, S. 19—103 behandelt.

Weisse, Henriette, geborne Schicht, Tochter des bekannten Thomascantor Schicht (s. d.), ist 1791 zu Leipzig geboren und von ihrem Vater zu einer ausgezeichneten Sängerin erzogen. In den Jahren 1807—1810 war sie als erste Sängerin in den Gewandhausconcerten in Leipzig thätig. 1813 verheiratete sie sich mit dem Kaufmann Carl Weisse in Hamburg, welcher der Musik leidenschaftlich ergeben war und trefflich Cello spielte. Er ging später als Direktor der Feuerversicherungs-Anstalt nach Leipzig, wo er 1836 starb. Wenige Jahre darauf, am 3. Octbr. 1841, starb auch seine Gattin Henriette W.

Weisse Note, *Bianca*, *Minima*, franz.: *Blanche*, ältere Benennung für die ungeschwärzte Halbenote 𝅗𝅥.

Weissensee, Friedrich, zu Schwerstedt am Ettersberge in Thüringen geboren, war, nachdem er zuvor Schullehrer in Gebesee gewesen und dann eine Zeit lang als Musiker in Magdeburg privatisirt hatte, zuletzt im Jahre 1601 Pfarrer zu Altenwendingen. Von seinen Compositionen erschienen folgende im Druck: »Evangelische Sprüche auf die vornehmsten Festtage von fünf Stimmen«, 1595. »*Opus melicum, methodicum et plane novum continens harmonias selectiones*, 4, 5, 6—12 *vocum, singulis, diebus Dominicis et festis accommodatas*« (Magdeburg, 1602, in Fol.). »Geistlich Braut- und Hochzeitsgesang mit 6 Stimmen componirt« (Magdeburg, 1611, in 4°).

Weite Harmonie, die Darstellung der Accorde, nach welcher die betreffenden Intervalle nicht in unmittelbarer Folge, sondern so übereinander gestellt sind, dass immer eins oder auch mehrere derselben ausgelassen werden:



Unter a) sind die Intervalle der Accorde in unmittelbarer Folge übereinander gestellt; dadurch dass unter b) der Bass eine Octave tiefer gesetzt wird, ist die Lage der Accorde noch nicht verändert, diese erscheinen erst unter c) in weiter Harmonie; zwischen dem Bass und Tenor im ersten Accord ist die Terz *e* übergangen; diese ist eine Octave höher in den Alt gestellt, so dass zwischen diesem und dem Tenor die Octave *c* ausgelassen erscheint; zwischen Alt und Sopran aber liegt die Quint *g*, die ebenfalls übergangen ist.

Weites Klanggeschlecht (auch *genus rarum*), das diatonische Klanggeschlecht der Griechen.

Weitzler, Georg Christoph, Schuldirektor zu Thorn, geboren 1734 zu Finkenstein in Preussen, starb am 13. October 1775. Von folgenden Schriften ist er der Autor: »Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe auf dem Claviere nach Noten zu spielen« (Königsberg, Friedr. Driest, 1775, in 4°). »Kurzer Entwurf der ersten Anfangsgründe, den Generalbass auf dem Clavier nach Zahlen zu spielen« (Königsberg, 1756, in 4°). Beide Schriften sind, mit Anmerkungen versehen, abgedruckt in Marpurg's »Hist.-krit. Beiträge zur Aufnahme der Musik«, Theil III, 200—267.

Weitzmann, Carl Friedrich, Componist und Musikgelehrter, ist am 10. August 1808 zu Berlin geboren, woselbst er auch seine ersten musikalischen Studien machte und zwar zunächst auf der Violine unter der Leitung von Carl Wilhelm Henning. Später studirte er mit Bernhard Klein die Composition und endlich ging er (1827) nach Cassel, wo er im Verkehr mit Spohr und Hauptmann seine künstlerische Ausbildung vollendete. Im Jahre 1832 wurde er als Violinist und Chordirektor am Theater zu Riga angestellt und

begründete hier mit dem, damals ebenfalls am Theater wirkenden Heinrich Dorn einen Gesangverein. Von Riga aus ging er 1834 als Musikdirektor der deutschen Oper nach Reval, was ihm Gelegenheit gab, eine Anzahl dramatischer Werke seiner Composition zur Aufführung zu bringen. Zwei Jahre später wurde ihm die Stelle eines ersten Violinisten am kaiserlichen Theater zu Petersburg angetragen, und er nahm dieselbe um so lieber an, als damals noch eine namhafte Pension für zehnjährige Dienstzeit gewährt wurde. Nach Ablauf dieses Zeitraumes, während dessen W. mit seiner Funktion im Orchester noch die eines Musikdirektors an der deutschen St. Anna-Kirche vereinigt hatte, für die er auch eine Anzahl liturgischer Gesänge componirt hat, verliess er Petersburg und unternahm zunächst eine Kunstreise durch Finnland in Gesellschaft des Oboisten G. Brod. Mit demselben begab er sich 1846 nach Paris, um die dortigen Bibliotheken zum Vortheil seiner theoretischen und historischen Arbeiten zu benutzen; derselbe Zweck führte ihn im folgenden Jahre nach London, wo er noch ausserdem Beschäftigung als Mitglied des Orchesters der italienischen Oper fand. Im Jahre 1848 nach seiner Vaterstadt zurückgekehrt, verheiratete er sich hier und übernahm den Unterricht in der Harmonie und im Contrapunkt am Conservatorium, hielt auch in der Folge Vorträge über verschiedene Zweige der Musikwissenschaft. Von seinen Compositionen sind hervorzuheben: die drei, in Reval zur Aufführung gelangten Opern »Räuberliebe«, Walpurgisnacht«, »Lorbeerbaum nnd Bettelstab«, geistliche Gesänge für gemischten Chor, »*Valses nobles pour piano*« (drei Hefte), mehrere Hefte Lieder mit Clavierbegleitung und eine Anzahl von Clavierstücken zu vier Händen. Noch ungleich wichtiger als diese sind Weitzmann's Arbeiten auf dem Gebiete der Theorie und der Geschichte der Musik: 1) »Der übermässige Dreiklang« (Berlin, J. Guttentag, 1853). 2) »Der verminderte Septimen-Akkord« (Berlin, Hermann Peters, 1854). 3) »Geschichte des Septimen-Akkordes« (Berlin, J. Guttentag, 1854). 4) »Geschichte der griechischen Musik, mit einer Musikbeilage, enthaltend die sämmtlichen noch vorhandenen Proben altgriechischer Melodien und vierzig neugriechische Volksmelodien« (Berlin, Hermann Peters, 1855). 5) Die 1860 gekrönte Preisschrift »Harmoniesystem« (Leipzig, Kahnt). 6) »Die neue Harmonielehre im Streite mit der alten« (Leipzig, Kahnt). 7) »Geschichte des Clavierspiels und der Clavierliteratur« mit einer Musikbeilage, enthaltend Compositionen von Merulo, Frescobaldi, Pasquini, Durante, Scarlatti u. a., erschien 1863 in Stuttgart bei Cotta als dritter Theil (zweite Abtheilung) der theoretisch-praktischen Clavierschule von Lebert und Stark. 8) »Der letzte der Virtuosen« (Leipzig, Kahnt) (eine Charakteristik Tausig's). 9) »Räthsel zu vier Händen«, zwei Hefte (Leipzig, Schuberth). 10) »Contrapunktstudien«, zwei Hefte (ebenda). 11) »Achtzehnhundert Präludien und Modulationen« (erstes Heft classisch, zweites Heft romantisch), im Selbstverlage des Autors. 12) »Vollständiges Lehrbuch der Harmonie«, erschien in englischer Sprache unter dem Titel »*Weitzmann's Manuel of musical theory, by his pupil, E. M. Bowman*« (New-York, Pond & Co., 1877).

Weixelbaum, Georg, Tenorsänger, geboren am 8. April 1780 zu Wallerstein in Baiern, war für den geistlichen Stand bestimmt, erhielt jedoch auf seinen Wunsch Musikunterricht. Auf der Violine erlangte er so viel Fertigkeit, dass er bald ein Concert von Viotti öffentlich spielen konnte. Nach dem Tode seines Vaters entschloss er sich, ganz der Musik zu leben und ging nach Stuttgart, wo er unter Leitung des Opernsängers Krebs sich im Gesang ausbildete. Er debütirte 1805 in München mit vielem Erfolg und wurde zum Hofsänger ernannt. Nachdem er in Darmstadt und Karlsruhe gesungen, ging er 1815 nach Mannheim, wo er bis zu seinem Tode blieb. 1809 verheirate er sich mit der ebenfalls kunstgebildeten Sopransängerin Josephine Fantozzi aus Italien. In Karlsruhe wurde seine Oper »Berthold der Zäringer« aufgeführt. Lieder mit Clavierbegleitung erschienen in Mainz bei Schott und Hamburg bei Cranz.

Welden, Louis de, Pseudonym von Louis de Hovre, des Sakristans der

Parochialkirche zu Welden bei Audenarde, geboren zu Nederbrakel in Flandern, wo sein Vater Organist war. In Gent bei Gewaert erschienen drei Messen mit Orgelbegleitung, vier Hymnen an die Jungfrau, vier Benediktus und sechs mehrstimmige Motetten, welche Compositionen sich durch Eigenartigkeit der Melodien und Reinheit der Form auszeichnen. W. schrieb ausser den genannten Werken noch eine Anzahl solcher für die Orgel.

Weldon, John, englischer Organist und Componist, geboren zu Chichester, war Schüler von John Walter, Organist zu Eton und nachdem von Purcell. Er bekleidete zuerst ein Organistenamt am College zu Oxford und trat 1701 als Mitglied in die Königl. Kapelle. Sechs Jahre später wurde er der Nachfolger von Blow als Organist und 1715 wurde für ihn ein zweiter Platz als Hofcomponist eingerichtet. Ausserdem verwaltete er als Organist noch einige andere Kirchspiele in London, welche er bis zu seinem 1776 erfolgten Tode beibehielt. W. schrieb viele Kirchenmusik, hauptsächlich zum Gebrauch beim Gottesdienst. Veröffentlicht wurden zu London 1730: »Sechs Anthems für eine Stimme mit Bass continuo«. Auch sind einige Gesänge von W. in der Sammlung »*Mercurius musicus*« (London, 1734) veröffentlicht.

Wellatur ist der Gesammtname für die, zum Spielmechanismus der Orgel gehörigen einzelnen Theile, wie: Welle, Wellenarm, Wellenbrett, Abstracte u. s. w. (s. Orgel).

Wellen sind längliche, aus Eichen- oder Kiefernholz verfertigte Stangen, welche sich in zwei eisernen Stiften bewegen.

Wellenarme werden die an jedem Ende der Welle bei dem Orgelmechanismus befindlichen kleinen Zapfen genannt, an denen die Abstracten befestigt sind (s. Orgel).

Wellenbrett ist ein hölzernes Brett, auf dem Döckchen eingeleimt sind, an denen sich vermittelst der eisernen Stifte die Wellen bewegen.

Wellenstifte sind die, in die Enden der Wellen eingeschlagenen Stifte.

Wellenrahmen sind längliche Holzrahmen; die Wellen liegen in denselben nebeneinander, während sie beim Wellenbrett übereinander liegen.

Wellenton — *Nota sostenuta* — s. v. a. Glockenton.

Weller, August Heinrich, Secretair bei der Reichsgräfin von Schönburg auf dem Schlosse Hartenstein, gab Kammermusik verschiedenen Genres in den Druck (Leipzig, Hofmeister; Leipzig, Hering); ausserdem erschien von ihm: »Versuch einer Anleitung, Claviere und Orgeln auf eine leichtere und zweckmässigere Art, als auf die gewöhnliche des Quintenzirkels gleichschwebend zu temperiren« (Leipzig, Kühnel, 1803, in 4°, acht Blätter).

Weller, Friedrich, Stabshoboist des zweiten Garde-Regiments zu Fuss zu Berlin, war zu Wörlitz bei Dessau gegen 1790 geboren und erlernte bei einem Stadtmusikus mehrere Instrumente, vorzugsweise die Clarinette. 1809 trat er in ein preussisches Leib-Infanterie-Regiment und ward 1814 Stabshoboist im zweiten Garde-Regiment. Nach der Rückkehr aus dem Feldzug gegen Frankreich zeichnete sich dieses Musikchor unter seiner Leitung durch die im Mewes'schen Blumengarten ausgeführten Concerte aus. W. war der erste, der mit seinem Hoboistenchor in Berlin Sinfonien von Beethoven, Mozart, Haydn für Militärmusik arrangirt vorzuführen wagte; auch kamen in seinen Concerten alle neuen werthvollen Compositionen bald nach dem Erscheinen zur Aufführung, so die Musikstücke der Oper »Oberon«, noch ehe diese auf die Berliner Bühne kam. Nach seiner Pensionirung 1844 zog W. nach Wörlitz, später soll er sich in Zerbst niedergelassen haben. W. hat viel für Militärmusik arrangirt und componirt. Die Angabe der letzteren Werke findet sich: »Berliner Tonkünstler-Lexikon«, Ledebur, S. 634.

Wels, Carl, 1830 in Prag geboren, bildete sich zu einem bedeutenden Pianisten; lebt seit 1848 in New-York.

Welsch, Christian Louis, Dr. und Professor der Medicin zu Leipzig, wo er am 23. Februar 1669 geboren wurde und am 1. Januar 1719 starb,

hat folgende Dissertation drucken lassen: »*De Sono, divina benedicente clementia et amplissimo philosophorum ordine consentiente disputabunt publice, etc.*« (Lipsiae, 1690, in 4°, 28 S.).

Welsh, Thomas, englischer Musiker, geboren gegen 1770 zu Wells in der Grafschaft Somerset, begann seine musikalische Laufbahn mit dem Eintritt in den Kirchenchor, wo seine schöne Sopranstimme derart auffiel, dass Sheridan ihn nach London kommen liess, wo er in den Oratorien die Solis singen musste. Nachdem er auch schauspielerische Anleitung von dem berühmten Kemble erhalten hatte, glänzte er auf der Londoner Bühne als Opernsänger. W. bethätigte sich auch als Componist durch die zweiaktige Oper »*Kamschatka*« und zwei Farçen »*The Greeneyed Monster*« und »*Twenty Years ago*«; ferner durch Gesänge und durch zwei Sonaten für Clavier (London, bei Clementi). Eine von ihm herausgegebene Gesangschule führt den Titel: »*Vocal Instructor, or the Art of Singing exemplified in fifteen Lessons leading to forty progressive Exercises*« (London, Clementi).

Welsh Harp, s. Walliser Harfe.

Welter, Johann, Stadtmusikus zu Nürnberg und Meister auf der Laute, geboren 1614, gestorben 1666 zu Nürnberg. Ein Bildniss von ihm, auf welchem er mit der Laute unter dem Arm abgebildet ist, trägt eine Unterschrift in Versen, worin er Orpheus und Meister des Saitenspiels genannt wird. Ein ebenfalls berühmter Lautenist in Nürnberg, Lorenz Welter, geboren 1560, gestorben 1645, ist wahrscheinlich der Vater des Joh. Welter.

Wend, Johann, Oboenbläser, geboren zu Winarzicz am 28. Juni 1745. Einige Jahre gehörte er zur Kapelle des Grafen Pachte in Prag, später in Wien zur Hofkapelle, welcher er noch 1795 angehörte. Bei Offenbach erschien 1796 im Druck: »Drei Quartette für Oboe, Violine, Viola und Bass. Concerte und Solos für Oboe blieben Manuscript.

Wendel, Carl, geboren am 21. October 1813 zu Potsdam, trat 1830 ins dortige Seminar, wo er unter Schärtlich's Leitung den Grund zu seiner musikalischen Ausbildung legte. Nachdem er in Prenzlau, wohin er 1848 ging, einen Gesangverein gegründet und Gesangunterricht ertheilt hatte, kam er 1850 als Cantor an die neue Kirche, 1854 als Cantor und Organist an die Mathäikirche in Berlin. Im Auftrage der dortigen Geistlichkeit organisirte er einen liturgischen Chor und gab 1857 heraus: »Liturgische Vesper, Andachten für die St. Matthäusgemeinde« (in Commission bei Wilh. Schultze). 1852 wurde W. am Joachimthal'schen Gymnasium als Gesanglehrer angestellt. Er starb am 4. November 1859 in Berlin.

Wendel, Ferdinand, Bruder des Vorigen, Organist an der französischen Kirche und städtischer Hauptlehrer zu Potsdam, daselbst 1815 geboren, erhielt den ersten Musikunterricht vom K. Musikdirektor Wiedemann, den späteren im Seminar von Musikdirektor Schärtlich. Seit 1848 ist er Dirigent der Philharmonischen Gesellschaft und des Gesangvereins für klassische Musik, mit dem er jährliche Oratorienaufführungen veranstaltet. Er hat mehrere ansprechende Gesänge für Männerstimmen und einiges Andere geschrieben.

Wendelstein, s. Cochlaeus.

Wendius, Johannes, eigentlich Wendin, war Pastor in Tolprichhausen in Hessen-Cassel im Anfange des 17. Jahrhunderts und pflegte die Composition. Bekannt sind noch von ihm: »Etliche Hochzeitlieder mit vier und acht Stimmen« (Cassel, 1608, in 4°). Geistliche Lieder, von denen der erste Theil, mit drei Stimmen zu singen und auf allerley Instrumenten zu gebrauchen im Jahre 1597 zu Hamburg in 4° herauskam.

Wendling, Johann Baptist, Flötenvirtuose, geboren im Elsass in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, trat 1754 zu Mannheim als erster Flötist in die Kapelle des Kurfürsten. Zwei Jahre später heiratete er die ebenfalls am dortigen Theater angestellte berühmte Sängerin Dorothea Spurei, mit der er grössere Concertreisen unternahm. 1778 folgte er dem Kurfürsten nach

München, 1780 liess er sich in Paris im Concert spirituel hören. Er starb in München 1780. Gedruckt sind von seinen Compositionen: »Erstes Concert für Flöte und Orchester« (Paris, Boyer). »Sechs Trios für Flöte, Violine und Bass« (London, Longman & Broderig). »Sechs Quartette für Flöte, Violine, Alt und Bass« (Berlin, Hummel), Paris und Amsterdam bei Hummel.

Wendling, Dorothea, Tochter des Musikers Spurni, wurde zu Stuttgart 1737 geboren und von ihrem Vater musikalisch ausgebildet. 1752 betrat sie die Mannheimer Bühne, zu deren Zierden sie gehörte. 1756 verheiratete sie sich mit dem Flötisten Wendling (s. oben). Als sie 1790 die Bühne verliess, wirkte sie noch erfolgreich als Gesanglehrerin. Sie starb 1809. Ihre Schwägerin Auguste Elisabeth, Gattin des Violinisten Carl Wendling, war eine ebenfalls bedeutende Sängerin, an demselben Theater engagirt. Sie starb in Mannheim 1794.

Wendt, Eduard, geboren 1807 zu Berlin, erhielt von seinem Vater, einem Musiklehrer, früh eine gründliche und vielseitige Ausbildung in der Musik. Durch seine Wirksamkeit in dem Orchesterverein der Gebrüder Bliesener ward ihm Gelegenheit, die Schöpfungen der grössten Meister des Orchesterstils kennen zu lernen und zugleich als Clavier- und Violinspieler öffentlich aufzutreten. Noch ehe er seinen Gymnasialcursus beendet hatte, starb sein Vater und nun übernahm der Kammermusikus Dam seine weitere Ausbildung im Violinspiel; er wurde Mitglied der Möser'schen Kapell-Elevenklasse und zugleich Accessist des Königstädter Theaterorchesters. Im Alter von 17 Jahren ging er als Solo-Bratschist des Theaterorchesters nach Magdeburg. Hier ertheilte ihm Musikdirektor Telle Unterricht im Contrapunkt und führte ihn in die praktische Thätigkeit eines Dirigenten ein und 1847 übernahm W. die Stellung eines Musikdirektors an der Theaterkapelle in Magdeburg. Die politischen Verhältnisse des Jahres 1848 veranlassten ihn indess, diese Stellung zu verlassen. 1850 kehrte er nach Berlin zurück, wo er vor einigen Jahren starb. Von seinen Compositionen haben namentlich seine Streichquartette verdiente Anerkennung gefunden.

Wendt, Ernst Adolph, geboren zu Schwiebus in Preussen am 6. Januar 1804, besuchte das Seminar zu Neuzelle, wo er gleichzeitig unter Zschiesche Musik studirte. In der Composition fand er zuerst durch Marpurg's Anleitung zur Fuge die nöthige Unterweisung, bis Zelter (s. d.) und Bernhard Klein (s. d.) seine Lehrer wurden. 1826 ging er als Musiklehrer ans Seminar zu Neuwied und machte sich während einer langjährigen Wirksamkeit in dieser Stadt als Organist, Orchesterdirigent (des Prinzen von Neuwied), Clavierspieler und Lehrer mannichfach verdient. Gedruckt sind von seinen Compositionen: »Vierundzwanzig leichte Orgelpräludien«, op. 1 (Bonn, Simrock). »Variationen für Clavier und Orchester«. »Grosses Trio für Clavier, Violine, Violoncell«. »Grosse Sonate für Clavier zu vier Händen«. Vieles im Manuscript. Wendt starb am 5. Februar 1850.

Wendt, Johann Amadeus, Dr. und Professor der Philosophie an der Universität Leipzig, daselbst geboren gegen 1783. Er studirte Anfangs Theologie, wandte sich aber später der Theorie der Musik und Philosophie zu und hat ausser seinen philosophischen Schriften eine Anzahl von Aufsätzen über Musik veröffentlicht. Es sind folgende zu nennen: 1) »Von dem Einfluss der Musik auf den Charakter« (»Leipziger Musikalische Zeitung«, 1808, No. 6—7). »Ueber den Zustand der Musik in Deutschland in den letzten Jahren 1817—22« (»Wiener Musikzeitung«, 1822, No. 93, 94, 95, 96, 97). »Ueber den Aufenthalt der Madam Schuchner in Leipzig« (»Elegante Welt«, 1827, No. 199—202). »Leben und Treiben Rossini's« (Leipzig, 1824, in 8°). »Betrachtung über Musik und insbesondere über den Gesang« (»Leipziger Musikalische Zeitung«, Jahrg. III, S. 281, 297, 313 und 333). »Ueber die Hauptperioden der schönen Kunst u. s. w.« (Leipzig, Barth, 1831, 1. Band in 8°, 24 Blätter). Wendt gab auch

einige Lieder und Romanzen heraus. Von Leipzig ging er später an Bouterweck's Stelle nach Göttingen und starb hier am 15. October 1836.

Wenk oder **Wenck**, August Heinrich, geboren zu Brüheim im Herzogthum Gotha, erhielt von Hatasch in Gotha und Georg Benda Violin- und Clavierunterricht. Er begleitete seinen Lehrer nach Paris, wo er Claviersonaten und andere Compositionen herausgab. Nach Gotha zurückgekehrt, beschäftigte er sich auch mit Erfolg mit dem Clavierbau und erfand 1798 einen neuen Tactmesser, welchen er durch folgende Schrift empfahl: »Beschreibung eines Chronometers oder musikalischen Tactmessers u. s. w.« (Magdeburg, Georg Christ. Keil, 1798, in 8°, 30 S. mit einer Tafel). 1806 siedelte W. nach Amsterdam über.

Wenkel, Johann Friedrich Wilhelm, Subrektor und Organist zu Uetzen im Lüneburgischen, ist zu Niedergebra am 21. November 1734 geboren. Sein Vater und sein Grossvater, der Organist Mengewein, ertheilten ihm den ersten Unterricht. In Halberstadt, wo er das Marieneum besuchte, förderte ihn besonders der Organist Müller, indem er ihn veranlasste, Compositionen von Ph. Em. Bach und Andern abzuschreiben, auch indem er sich auf der Orgel ab und zu durch ihn vertreten liess. 1756 ging er nach Berlin und erwarb sich hier die Gunst von Bach, Kirnberger und Marpurg, durch deren Fürsprache er auch eine Stelle als Gesanglehrer an der Realschule erhielt. Er widmete sich nun auch mit Eifer den Compositionsstudien und zwar so zur Zufriedenheit seiner Beschützer, dass Marpurg Einiges in seiner Sammlung »Allerlei« aufnahm und Kirnberger unter seinem eigenen Namen einige kleine Stücke abdruckte. Nach siebenjährigem Aufenthalte in Berlin erhielt er einen Ruf nach Stendal in der Altmark als Musikdirektor über die vier Hauptkirchen, dem er auch entsprach. Jedoch übernahm er nach einiger Zeit, hauptsächlich wegen der schönen Orgel, die er dort vorfand, die Organistenstelle in Uelzen, wo er 1792 starb. W. galt für einen vorzüglichen Clavier- und Orgelspieler und war auch als Componist beliebt. Seine Compositionen sind folgende: Eine Cantate mit Clavierbegleitung (bei Winter in Berlin). Clavierstücke (Stendal, 1764). Eine Claviersonate (in der »Raccolta« von Hafner, Nürnberg, 1760). Clavierstücke für Frauenzimmer (Leipzig, erster Theil, 1768; zweiter Theil Hamburg, 1771). Vier contrapunktische Flötenduette (ebenda, 1772). Ein Violinsolo (ebend. 1773). Sechs leichte Claviersonaten (ebenda). Ferner: »Sendschreiben an die Tonkünstler« (eine Vertheidigung Marpurg's gegen Quanz), Berlin.

Wenzel, Ernst Friedrich, 1808 in Walddorf bei Löbau geboren, ging 1827 nach Leipzig, um Philologie zu studiren, trieb aber nebenbei fleissig Musik unter der Anleitung von Fr. Wieck (s. d.), in dessen Hause er auch R. Schumann kennen lernte, an dessen Bestrebungen er den lebhaftesten Antheil nahm. Seinen ursprünglichen Lebensplan aufgebend widmete er sich ganz der Musik und wurde bei Gründung des Leipziger Conservatoriums durch Mendelssohn veranlasst, als Lehrer des Pianofortespiels einzutreten. In dieser Stellung hat er durch seine geistvolle und gewissenhafte Art der Unterweisung ausserordentlich segensreich gewirkt.

Wenzel, Johann Christoph, Dr. und Schuldirektor zu Altenburg, später am Gymnasium zu Zittau, war 1659 zu Unterellen bei Eisenach geboren und starb in Zittau am 2. März 1723. Dem Vockerode'schen Programm »wider die Musik« setzte er ein anderes zur Vertheidigung derselben entgegen: »*Programma in forma lapidali*« nebst zwei deutschen Oden (Altenburg, 1696, in 4°, zwei Blätter).

Wenzel, Johann, Organist an der Metropolitankirche zu Prag, ist am 19. Mai 1759 zu Rappau in Böhmen geboren. Ursprünglich für die Theologie bestimmt, betrieb er die betreffenden Studien an der Universität Prag, doch führte ihn seine Neigung ganz der Musik zu. Er war ein guter Clavierspieler und thätig als Lehrer, bis er 1792 die angegebene Stelle erhielt. Er starb

im ersten Viertel des 19. Jahrhundert. W. war der erste, welcher einige Sinfonien und die Oper »Idomeneo« von Mozart für Clavier arrangirte, die in Leipzig bei Kühnel erschienen. Ebenda: Sechs Sonaten für Clavier von seiner eigenen Composition. Sein Sohn Johann lebte in Wien als Lehrer des Harfenspiels und hat daselbst bei Cappi eine Harfenschule herausgegeben.

Wenzel, Nikolaus Franz Xaver, Componist, geboren in Böhmen um die Mitte des 17. Jahrhunderts, war erst Kapellmeister an St. Loretto am Hradschin, später an der Kathedrale zu Prag. Er starb 1705. Veröffentlicht sind von seinen Werken: Fünf Messen, ein Requiem und ein Salve Regina für vier Stimmen, zwei Violinen, Orgel und drei Posaunen unter dem Titel: »*Flores vernas*« zu Prag 1699, in Fol.

Werbungstanz fälschlich für

Werbunko, s. Verbunko.

Werk nennt man bei der Orgel die gesammten inneren und äusseren Theile derselben, die zu ihrem Mechanismus gehören (s. auch: Volles Werk).

Werkmeister, Andreas, einer der bedeutendsten theoretischen Schriftsteller seiner Zeit, war Organist an der Martinskirche zu Halberstadt, auch Inspektor über alle Orgelwerke dieses Fürstenthums. Er wurde am 30. Novbr. 1645 zu Bennekendorf, einem Flecken in Thüringen in der Grafschaft Hohenstein geboren. Sein Vater war dort Ackerbauer und schickte seinen Sohn, der früh Neigung zur Musik verrieth, zu seinem Bruder Christian Werkmeister, Organist in Bennungen, einem Dorfe in Thüringen. Nachdem er hier zwei Jahre Schul- und Musikunterricht genossen, sandte man ihn nach Nordhausen wegen des besseren Schulunterrichts. Hier ertheilte ihm der Rektor Hildebrand Musikunterricht, da jedoch seine Geldmittel so beschränkt waren, dass sie zu seinen nothwendigsten Bedürfnissen kaum hinreichten, nahm er die Einladung eines zweiten Bruders seines Vaters, des Cantor Victor Werkmeister in Quedlinburg an, wo ihm auch Gelegenheit gegeben war das dortige Gymnasium zu besuchen. Da eine Universität zu beziehen seine Mittel nicht erlaubten, nahm er das ihm angetragene Amt eines Organisten in Hasselfelde an, in welches er am 24. Decbr. 1664 eintrat und das er zehn Jahre lang verwaltete. 1674 hatte er eben eine Organisten- und Stadtschreiberstelle in Elbingeroda angenommen, als er sich um die erledigte Hoforganistenstelle in Quedlinburg bewarb und diese auch erhielt. 1696 verliess er auch diese Stelle und folgte einem Rufe nach Halberstadt an die dortige Martinskirche und hier wirkte er bis zu seinem Tode. Er starb nach kurzer Krankheit am 26. Octbr. 1706. Als Schriftsteller hat sich W. auf den verschiedensten Gebieten der Musik rühmlichst bethätigt. Sein Buch: »Die Orgelprobe« ist noch unübertroffen geblieben. Der vollständige Titel dieses Werkes ist: »Orgelprobe, oder kurze Beschreibung wie und welcher Gestalt man die Orgelwerke von den Orgelmachern annehmen, probiren, untersuchen und den Kirchen liefern könne und solle« (Frankfurt und Leipzig, Theoph. Phil. Calvisius, 1681, in 12°, 52 Seiten, 28 Seiten Vorrede). Dies Werkchen, dessen erste Auflage bereits sehr selten geworden ist, erschien in mehreren Ausgaben. Die zweite unter dem Titel: »Erweiterte und verbesserte Orgelprobe« (Quedlinburg, Th. Phil. Calvisius, 1698, in 4°, 88 S., 16 S. Vorrede und 1 Tafel); dritte Auflage mit der zweiten übereinstimmend (Quedlinburg, 1716, in 4°, 81 S.); Vorrede der 1. Auflage nebst einer neuen; vierte Auflage (Leipzig, Johann Michel Teubner, 1754, in 8°, 110 S.). Die übrigen Werke Werkmeister's sind: »*Musicae mathematicae Hodegus curiosus*, oder richtiger musikalischer Wegweiser« (Frankfurt und Leipzig, 1687, in 4°, 22 Blätter). »Der edlen Musik Kunst, Würde, Gebrauch und Missbrauch« (Frankfurt und Leipzig, 1691, in 4°, 55 Seiten mit Vorrede). »Musikalische Temperatur oder deutlicher und wahrer mathematischer Unterricht, wie man durch Anweisung des Monochordi, ein Clavier, sonderlich die Orgelwerke, Positive, Regale, Spinette und dergleichen wohltemperirt stimmen könne« (Frankfurt und Leipzig, 1691, in 4°, 96 Seiten). »*Hypomnemata musica* oder musika-

lisch Memorial« (Quedlinburg, 1697, in 4°, 44 Seiten). »*Cribrum musicum* oder musikalisches Sieb« (Quedlinburg, 1700, in 4°, 60 Seiten). »*Harmonologia musica* oder kurze Anleitung zur musikalischen Composition« (Frankfurt und Leipzig, Th. Ph. Calvisius, 1700, in 4°, 142 Seiten). »Die nothwendigsten Anmerkungen und Regeln, wie der Bassus continuus oder Generalbass wohl könne traktirt werden« (Aschersleben, G. E. Struntz, 1698, in 4°; zweite Ausgabe 1715, in 4°, 75 Seiten). »*Organum Gruningense redivivum*, oder Beschreibung des in der Gruningischen Schlosskirche berühmten Orgelwerks u. s. w.« (Quedlinburg, 1705, in 4°, vier Blätter). Die in diesem Aufsatz beschriebene Orgel besteht aus 61 Registern, 4 Clavieren und Doppelpedal. »Musikalische Paradoxaldiscourse, oder ungemeine Vorstellungen wie die Musika einen hohen und göttlichen Ursprung habe und wie hingegen dieselbe so sehr gemissbraucht wird« (Quedlinburg, Th. Phil. Calvisius, 1707, in 4°, 120 Seiten), bezieht sich hauptsächlich auf Kirchenmusik. Ausser diesem lieferte Werkmeister eine deutsche Uebersetzung der Stefani'schen Schrift: »*Quanta certezza babbia da suoi principii la musica*«. Von praktischer Musik ist nur ein Werk von W. vorhanden, nämlich eine Sammlung von Violinstücken mit *Bass continuo*, betitelt: »Musikalische Privatlust« (Frankfurt, 1689).

Werlin, Joannes, auch Werlinus von Oettingen, war Musikdirektor und Schulcollege zu Lindau und hat in den Druck gegeben: Zwei-, drei-, vier- und fünfstimmige »*Melismata Sacra*« anderer Componisten (Nürnberg, 1644, in 4°, 30 Stücke). Ferner: »*Irenodiae* oder Friedensgesänge für 2, 3 und 4 Stimmen nebst *Bass continuo*« (Ulm, 1644, in 4°) und »*Psalmodia nova* oder geistliche Gesänge und Psalmen Davids für 3 Stimmen und 2 Violinen«, erster Theil (Ulm 1648, in 4°).

Wermann, Friedrich Oskar, geboren am 30. April 1840 zu Neichen bei Trebsen (Königreich Sachsen), wurde von den Verhältnissen gezwungen sich zunächst dem Lehrerberufe zu widmen. Erst nach zurückgelegtem 24 Lebensjahre, nachdem er bereits auf dem Seminar zu Dresden sich durch seine musikalischen Leistungen ausgezeichnet, mehrere Jahre den Unterricht von Julius Otto, Carl Crägen und Gustav Merkel genossen, auch seine Freizeit unter grossem Fleisse der Musik zugewendet hatte, gelang es ihm, das Leipziger Conservatorium zu besuchen und dort, sich der besonderen Gunst Moritz Hauptmann's erfreuend, seine Studien zu vollenden. Nach etwa zweijährigem Aufenthalte in Frankreich (Elsass) und der Schweiz (Neuchâtel) folgte er 1868 einem Rufe des damaligen sächsischen Cultusministers, Freiherrn von Falkenstein, als Musik- und Oberlehrer an das königliche Seminar zu Friedrichstadt-Dresden, an welchem er bis Ende 1875 thätig war. Mit dem 1. Januar 1876 trat er als Nachfolger Julius Otto's das noch jetzt von ihm verwaltete Amt eines Musikdirektors an den evangelischen Hauptkirchen und Cantors an der Kreuzschule zu Dresden an, in welchem ihm speciell die Pflege der evangelischen Kirchen- (Gesang- und Instrumental-) Musik obliegt. Von Compositionen, die sich sämmtlich einer anerkennenden Kritik zu erfreuen gehabt haben, sind erschienen: 1) Claviersachen, op. 1, 2, 3, 6, 7, 8, 9, 13 und 14 (Leipzig, Kahnt und Breitkopf & Härtel, Dresden, Ries). 2) Lieder für eine Singstimme mit Clavierbegleitung, op. 17 (Berlin, Fürstner). 3) Vier Gesänge für dreistimmigen Frauenchor und Clavierbegleitung, op. 18 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). 4) 21 Gesänge für gemischten Chor, op. 19 (Dresden, Plötner & Meinhold). 5) Geistliche Männerchöre, op. 12 (Dresden, Brauer). 6) Geistliche Gesänge für gemischten Chor, op. 15 und 16 (Dresden, Arnold & Klemm). 7) Zwei grössere Motetten, op. 21 (Leipzig, Breitkopf & Härtel) für fünfstimmigen gemischten Chor und Solostimmen. Der Veröffentlichung harren noch geistliche und weltliche Chöre *alla capella*, sowie mit Orgel- und Orchesterbegleitung und auch Compositionen für Orgel, Orchester und Clavier allein. W. hat in seiner amtlichen Thätigkeit bereits sehr rühmenswerthe Resultate erzielt, namentlich durch die Einrichtung und Pflege der alle Sonnabende in der Kreuzkirche stattfin-

denden Vespern, in welchen die reine Vocalmusik älterer und neuerer Zeit mit Glück cultivirt wird.

Werneburg, Johann Friedrich Christian, Professor der Mathematik und Philosophie, wahrscheinlich zu Eisenach geboren, war gegen Ende des 18. Jahrhunderts Kollaborator am Lyceum zu Kassel, später lebte er in Gotha, zuletzt in Weimar. Ausser seinen philosophischen und mathematischen Schriften gab er heraus: »Allgemeine neue viel einfachere Musikschule für jeden Dilettanten und Musiker mit einer Vorrede von J. J. Rousseau« (Gotha, Stendal, 1812, in 4°, 115 Seiten).

Werner, Christian, Cantor in Danzig ums Jahr 1646, ist nur bekannt durch »*Motetti seu Concerti*« (Königsberg i. Pr., 1646).

Werner, Gregor Joseph, der Vorgänger von Joseph Haydn in dessen Stellung als Kapellmeister der fürstl. Esterhazy'schen Kapelle, war durch Decret vom 10. Mai 1728 zum Kapellmeister ernannt worden. Ueber seine Vergangenheit bis dahin ist nichts weiter bekannt geworden; doch scheint er ausgezeichnete Unterweisung in der Musik genossen zu haben, da er in seiner Stellung, sowohl als Dirigent, wie als Componist, ganz Bedeutendes zu leisten vermochte. Als ihm Haydn 1760 als zweiter Kapellmeister an die Seite gesetzt wurde, war er alt und kränklich geworden; dabei verbitterte ihn, der in der strengen Schule des alten Contrapunkts erzogen war, die neue Art der Instrumentalmusik, und so zog er sich grollend allmälig auf sein Arbeitszimmer zurück, nur mit der Composition beschäftigt. In der Zeit von 1759 bis 1765 schrieb er 16 Messen, 1 *Requiem*, 5 *Salve Regina*, 4 *Regina coeli* und 4 *Alma redemptoris*. Er starb am 3. März 1766 wie seine Grabschrift besagt »seines erlebten mühsamen und kränklichen Alters 71 Jahr«. Das von ihm verfasste Epitaphium lautet:

Hier ligt ein Chor-Regent, der ein Gross Fürsten-Haus
sehr viele Jahr bedient, nun ist die Musik aus.
Er hatte grosse Plag mit Creuzl und B-moll,
wust' endlich nicht wie, wo Ers resolviren sollt,
Bis Er die Kunst erlernt nur in Geduld zu sein
alsdann gab Er sich willig und ganz bereit darein.
Dich aber grosser Gott!
bitt Er in höchster Noth,
du wollst die Dissonanzen
von Ihm gesetzt zu frey
Verkehrn in Consonanzen
Durch seine Buss und Reu.
Weil Er die letzt' Cadenz sodann ins Grab gemacht
ist folglich all sein Müh zum guten Schluss gebracht.
O Heiland nehm ihn auf zu deinem Himmels-Chor,
Den nie ein Aug gesehn noch g'hört ein menschlich Ohr.
Wann dann die gross Posaunen
wird rufen zum Gericht,
Mit aller Welt Erstaunen
als dann verdamm ihn nicht.
Dich aber frommer Wandersmann
Ruff ich um ein Gebetlein an.

Von seinen Compositionen sind nur einzelne weiter bekannt geworden, wie: »*Symphoniae, senaequae Sonatae, priores pro Camera, posteriores pro Capellis usurpandae a 2 Violini et Clavichord*«. »Zwei neue und extra lustige musikalische Tafelstücke«. »Der wienerische Tandelmarkt für eine Singstimme, 2 Violinen und Bass«. »Die Bauern-Richter-Wahl für fünf Singstimmen, 2 Violinen und Bass« (Augsburg). »Neuer und sehr curios musikalischer Instrumentalkalender. Partienweis mit zwei Violinen und Bass in die zwölf Jahrmonate eingetheilt und nach eines jeden Art und Eigenschaft mit Bizzarien und seltsamen Erfindungen« (Augsburg, 1748). Joseph Haydn hat sechs Fugen von W. mit Einleitungen für Streichquartett arrangirt und bei Artaria herausgegeben unter dem Titel: »VI Fugen in Quartetten auf zwei Violinen, Viola und Violoncell von G. J. Werner, Weyland Kapellmeister S. D. des Fürsten N. Esterhazy. Aus besonderer Achtung gegen diesen berühmten Meister neu herausgegeben von

dessen Nachfolger Joseph Haydn. Zu haben in Wien bei Artaria und Co.« Haydn besass von Werner's Compositionen 9 lateinische Lamentationen mit Orchesterbegleitung und 12 Charfreitagsoratorien.

Werner, Johann Friedrich, geboren zu Schmalkalden am 6. März 1663, bezog 1685 die Universität Leipzig und wurde 1703 Cantor und Schulcollege zu Meiningen. Er ist der Componist der Choralmelodie »Jesu rufe mich von der Welt« zu dem Liede von Adam Drese.

Werner, Johann Gottlob, ausgezeichneter Organist, geboren 1777 zu Hayn bei Leipzig, wo sein Vater Gastwirth war. In den Elementen der Musik unterwies ihn zuerst der Schulmeister des Ortes, und dann der Organist von Borna, Hoffmann. 1798 erhielt Werner eine Stelle als Organist in Freiberg in Sachsen, wo er sich durch die Praxis noch weiter und endlich zu dem trefflichen Organisten bildete, als welcher er anzusehen ist. 1808 kam er als Cantor und Organist nach Hohenstein und 1819 erhielt er einen Ruf ebenfalls als Organist und Musikdirektor an die Dom- und Schlosskirche zu Merseburg. Er starb jedoch schon am 19. Juli 1822. Seine Elementarwerke für Orgel sind geschätzt. Das Verzeichniss seiner veröffentlichten Werke ist folgendes: Choralvorspiele für die Orgel (Leipzig, Peters). Vierzig Orgelstücke für angehende Organisten mit Anmerkungen über die Register, zwei Hefte. 247 Choral-Vorspiele für das sächsische Gesangbuch (Leipzig, Hoffmeister). Zwölf Orgelstücke (Leipzig, Peters). Zwei Nachspiele und vier Variationen für die Orgel. Orgelschule oder Anleitung zum Orgelspielen und zur richtigen Kenntniss und Behandlung des Orgelwerks (Penig, Dienemann, 1805, zwei Theile in 4°); zweite Auflage 1807, zwei Theile in 4°; dritte Auflage (Mainz, Schott, 1824). Eine französische Uebersetzung dieses Werkes, redigirt von Choron, erschien unter dem Titel: »*Ecole d'orgue ou méthode élémentaire servant d'introduction à l'école de Rink*« (Paris, Richault). Der zweite Theil derselben Arbeit von Werner wurde unter dem Titel veröffentlicht: »Lehrbuch das Orgelwerk kennen, erhalten, beurtheilen und verbessern zu lernen« (Merseburg, 1825, in 4°). »Kurze Anweisung für angehende Orgelspieler, Choräle mit der Orgel zu begleiten« (Penig, Dienemann, 1804, in 4°); zweite Ausgabe (Mainz, Schott). »Choralbuch zu dem holländischen Psalm- und Gesangbuche, vierstimmige mit Vor- und Zwischenspielen« (Leipzig, 1814, in 4°), verfasst im Auftrage für die Kirche von Harlem. »Choralbuch zu den neuen sächsischen Gesangbüchern, vierstimmige nebst Vor- und Zwischenspielen« (Leipzig, Hoffmeister, gr. in 4°). »Hundert Choräle für Orgel oder Clavier« (ebenda), zwei Auflagen. »Hundert der besten Choralmelodien für vier Stimmen mit Präludien und Nachspielen« (ebenda, zwei Theile in 4°). »Musikalisches ABC-Buch oder Leitfaden beim ersten Unterricht im Clavierspielen nebst Anmerkungen für den Lehrer« (Penig, Dienemann, 1806, in 4°), zweite Auflage (Mainz, Schott), dritte Auflage unter dem Titel: »Clavierschule oder Lehrbuch für den ersten Unterricht im Clavierspielen« (Leipzig, Hoffmeister, in 4°), unter demselben Titel noch drei Auflagen. »Versuch einer kurzen und deutlichen Darstellung der Harmonielehre« (Leipzig, Hoffmeister, 1818—1819, zwei Theile in 4°). »Clavier-Etuden«, zwei Abtheilungen.

Werner, Johann, Instrumentenmacher zu Neustadt bei Dresden um die Mitte des vorigen Jahrhunderts, war Meister in der Verfertigung von Blechinstrumenten. Er arbeitete nicht allein die besten Inventionshörner, sondern war der erste, welcher sie 1753 nach Idee und Angabe des berühmten Anton Hampel (s. d.) verbesserte. Es sind dergleichen Hörner für neunerlei Tonarten von vorzüglicher Reinheit und Schönheit des Tons von W. mit der Jahreszahl 1755 vorhanden (Gerber »Tonkünstler-Lexikon«, Band I, S. 798).

Werner, berühmter Violoncellist, geboren zu Kommotau in Böhmen, gehörte anfangs zur Kapelle des Grafen Thun und wirkte später lange Jahre als Musikdirektor an der Kreuzherrnkirche in Prag, als welcher er 1768 starb. Er hinterliess viele Concerte und Solos für Violoncell. Als Virtuose auf diesem

Instrumente war er so berühmt, dass zu seiner Zeit kein fremder Violoncellist sich nach Prag wagte.

Wernhammer, Kapellmeister des Fürsten von Hohenzollern-Sigmaringen um die Mitte des 18. Jahrhunderts, hat 1776 die Gellert'schen Gesänge für eine und zwei Stimmen mit Begleitung von zwei Violinen in Musik gesetzt und herausgegeben.

Wernher, Heinrich, Geistlicher in Baiern, hat drucken lassen: »*VI Missae solemniores juxta modernum stylum concinnatae*« (Augsburg, 1737, in Fol.).

Wernitzheuser, Bernhard, Componist zu Anfang des 17. Jahrhunderts, von dem bekannt ist: »*Jubilus S. Bernardi de Nomine Jesu ad* 3 *voces musicae compositus*« (Augsburg, 1614). »*D. Henr. Sassonis Exercitium Passionis* 4 *voc. compos.*« (Strassburg, 1624, in 4°).

Wernsdorf, Ernst Friedrich, Dr. und Prof. theol. zu Wittenberg, daselbst 1718 geboren, starb am 7. Mai 1782. Von ihm ist die Dissertation: »*Exercitatio liturgia de formula veteris ecclesiae psalmodia: Hallelujah*« (Wittenberg, 1762, in 4°, 16 Seiten).

Wert, Jaques de (nach italienischer Aussprache auch Giacche geschrieben) oder, wie ihn Gerber nennt, Giaches di Waert, niederländischer Componist des 16. Jahrhunderts, von Einigen mit Vaet (s. d.) für identisch gehalten, lebte in Italien und hat sich durch seine Leistungen auf dem Gebiete des weltlichen mehrstimmigen Gesanges, namentlich des Madrigals, nicht geringe Verdienste erworben. Bezüglich seiner Lebensumstände theilt er selbst in der Vorrede des achten Buches seiner 1586 in Venedig bei Angelo Gardano erschienenen fünfstimmigen Madrigale mit, dass er seine künstlerische Laufbahn im Dienste des Herzogs von Ferrara begonnen hat, und aus der Widmung einer früher erschienenen Sammlung von Madrigalen, datirt aus Mantua vom 10. April 1581, erfährt man, dass er von jenem Dienst in den der Herzogin Marguerita Farnese-Gonzaga von Mantua übergetreten ist. Erst spät scheint er bei seinen Zeitgenossen volle Anerkennung gefunden zu haben, denn schon 1558 war das erste Buch seiner Madrigale erschienen (Venedig, bei Antonio Gardano). Die Zeit seines Todes lässt sich nur annähernd bestimmen nach der Jahreszahl seines letzten Werkes, des zehnten Buches der Madrigale, welches 1591 erschien. Dass W. über der Composition weltlicher Gesänge die Kirchenmusik nicht vernachlässigt hat, zeigt das folgende Verzeichniss seiner dahin gehörigen Werke: 1) »*Musices vel (ut dicunt) Motectorum quinque vocum liber primus; nunc primum in lucem editus*« (Venetiis, apud Claudium Corregiatum (Merulum) et Faustum Bethanium socios, 1566, in 4°). 2) »*Modulationum cum sex vocibus liber primus*« (Venetiis, apud haeredem Hieronymi Scoti, 1581, in 4°). 3) *Modulationum seu Motectorum cum sex vocibus liber II*« (ebenda 1582, in 4°). 4) »*Modulationum sacrarum quinque et sex vocum libri tres, in unum volumen redacti*« (Noribergae, per Catharinum Gerlachin et haeredes Joannis Montani, 1583, in 4°).

Der hessische Prediger und Lexicograph Draudius, dessen 1611 zu Frankfurt erschienene »*Bibliotheca classica*« am Schlusse ein reichhaltiges Verzeichniss von musikalischen Schriften und Compositionen enthält, führt folgende von W. veröffentlichte Werke an: 1) *Misse, Motetti e Magnificat a* 5 *voci*« (1560). 2) »*Il libro 1 de Motetti a* 5 *voci*« (Venedig, 1566 und Nürnberg, 1568). 3) »*Liber I, II et III Modulationum sacrarum a* 5, 6, 7 *et* 8 *voci*« (Nürnberg, 1583). 4) »*Madrigali a* 4 *voci*« (Venedig, 1599). Da jedoch Draudius den oben erwähnten Irrthum theilt, W. sei mit Vaet eine Person, so ist seine Mittheilung werthlos, ebenso wie die des Gerber, der, von dem gleichen Irrthum ausgehend, die unter den Handschriften der Münchener Bibliothek, Cod. 45, befindlichen Messen mit dem Autornamen Vaedl dem W. zuschreibt. Für die Beliebtheit, deren sich Wert's Compositionen zu seiner Zeit erfreuten, spricht die Thatsache, dass ausser den berühmten venetianischen Notenstechern Antonio und Angelo Gardano auch deren Rival, Gieronimo Scoto und dessen Erben von

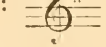
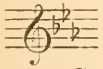
1558 bis 1591 Ausgaben seiner Werke veranstalteten. Als Componist weltlicher Musik beschränkte er sich nicht auf das Madrigal, sondern ist auch mit einer Sammlung fünfstimmiger »*Canzonetti Villanesche*«, der Herzogin Leonore Medici, Gonzaga von Mantua gewidmet, in die Oeffentlichkeit getreten.

Werth der Noten, s. Noten.

Wery, Nicolaus Lambert, Violinvirtuose und Componist, geboren zu Huy (Provinz Liège) gegen 1789, erhielt vom elften Jahre an Unterricht im Violinspiel in seiner Vaterstadt, später in Liège bei Galliard. Nachdem er seiner Militärpflicht Genüge geleistet, liess er sich in Sedan nieder, besuchte jedoch alljährlich Paris, um bei Balliot noch Unterricht zu nehmen. 1822 blieb er in Paris, wo er Direktor der Liebhaber-Concerte in Vauxhall wurde und in welchen er sich mit Beifall hören liess. 1823 gab er in Brüssel ein glänzendes Concert, in Folge dessen er die Stelle eines ersten Violinisten des Königs erhielt und gleichzeitig zum Lehrer am Königl. Conservatorium ernannt wurde. Zu seinen Schülern gehören Singelée, Dubois, Collyns u. A. 1860 gab er seine Thätigkeit am Conservatorium auf. Wery veröffentlichte in Paris und Brüssel drei Concerte für Violine und Orchester. Vier Rondeaux, vierzehn Themen mit Variationen, sechs Romanzen, ein Nocturno, fünfzig Variationen über die Tonleiter, für Violine allein, zwanzig Exercitien und zwölf Etüden. Die letzteren Studienwerke sind im Conservatorium in Paris und Brüssel eingeführt.

Wesentliche Dissonanzen, die harmonischen Dissonanzen, welche den betreffenden Accord zum dissonirenden machen, also die Septime und None. Die andern Dissonanzen, welche als Durchgang und Vorhalt oder als Wechselnote vorbereitet oder frei eintreten, sind demnach zufällige.

Wesentliche Septime, die kleine Septime des Dominantseptimenaccordes.

Wesentliche Versetzungszeichen heissen die, durch die Tonart bedingten; in *G-dur* ist es ein Kreuz vor *f*:  ; in *D-dur* sind es zwei, vor *f* und *c* (also *fis* und *cis*) , in *Es-dur* drei *Be*, vor *h*, *e* und *a* — abso *b*, *es* und *as*  u. s. w.

Wesley, Carl, ausgezeichneter englischer Organist, geboren zu Bristol am 11. December 1757. Sein Musiksinn war sehr früh entwickelt, so dass er mit drei Jahren bereits eine Melodie correct auf dem Clavier spielte. Regelrechten Unterricht genoss er seit dem sechsten Lebensjahre, später in London wurde Boyce sein Lehrer. Noch während dieser Studienzeit veröffentlichte er sein erstes Werk, eine Sammlung von sechs Concerten für die Orgel. Nachdem er sich dann inzwischen den Ruf eines ausgezeichneten Organisten erworben, veröffentlichte er noch 1784: Acht englische Gesänge, ein Clavierconcert mit Orchester (gedruckt bei Preston); ferner kirchliche, wovon sich einer in der Sammlung »*Harmonia sacra*« von Page befindet. Carl Wesley starb zu London Anfang dieses Jahrhunderts. Er war der Neffe des berühmten John Wesley, Stifters der Methodisten.

Wesley, Samuel, englischer Tonkünstler, Bruder des Vorigen, ebenfalls berühmt als Clavier- und Orgelspieler, wie als geschickter Improvisator und Fugist. Er war zu Bristol am 24. Februar 1766 geboren und entwickelte wie sein Bruder sehr frühzeitig musikalisches Talent. Im sechsten Jahre spielte er bereits Claviersonaten in einer für dies Alter nicht gewöhnlichen Art. Ohne andere Anleitung als die er in den Werken grosser Meister fand, bildete er sich selber in der Tonsetzkunst. Es entstanden zunächst Orgelstücke und kirchliche Gesänge und in seinem zwölften Jahre vollendete er ein Oratorium »Ruth«. Eine Messe, welche er ungefähr 1818 schrieb, widmete er dem Papst Pius VI., von dem er ein Dankschreiben erhielt. Im Alter von achtzehn Jahren wurde er Organist der Königl. Kapelle und 1816 ernannte ihn die Universität Oxford

zum Doctor der Musik. Nach der Rückkehr von grösseren Reisen, die er in Frankreich, Deutschland und Italien gemacht hatte, übernahm er die Inspektion der Kirchenmusik für mehrere Kirchen. Er starb als geschätzter Tonkünstler in London am 11. October 1837. Seine Compositionen bestehen in Anthems, Sonaten für Clavier, Duos für vier Hände für Clavier, zwölf Orgelstücke (London, Clementi und Leipzig, Hofmeister), drei leichte Orgelstücke (ebenda) u. A. Ein schöner Kupferstich von Dickmann nach einem Bilde von Russel stellt ihn als Knaben von acht Jahren dar mit der Feder in der Hand vor einer aufgeschlagenen Partitur, welche die Aufschrift trägt: »*Ruthan Oratorio by Samuel Wesley, aged eight Years*«.

Wessalius, Johannes, Ober-Kapellmeister des Kurfürsten Johann Georg von Brandenburg zu Berlin, ward 1572 zu Martini laut Urkunde (ausgestellt Jagdschloss Letzlingen) mit 150 Gulden märkischer Währung und wöchentlich 1 Thlr. Kostgeld in oben angegebener Stellung bestätigt. Im Jahre 1577 richtete er an den Kurfürsten die Bitte, ihm seine Besoldung und Kostgeld auf Zeit seines Lebens zu verschreiben und ihm verschiedene Abgaben zu erlassen. Er starb im Juli 1582. (Schneider's »Geschichte der Oper«).

Wesselius, Friedrich, Cantor der lateinischen Schule in Schweinfurt, gab heraus: »*Principia musica*, oder gründlicher Unterricht zur musikalischen Wissenschaft, für die lateinische Schuljugend in der kaiserlichen freien Reichsstadt Schweinfurt« (Nürnberg, M. Endters, 1726, in 4° obl.).

Wessely, Carl Bernhard, geboren am 1. September 1768, stammte von gebildeten israelitischen Eltern ab, in deren Hause Ramler, Engel, Lessing und sein Pathe Moses Mendelssohn verkehrten. Musikunterricht erhielt er vom Kapellmeister J. A. P. Schulz und bei der ersten Aufführung des »Messias« in Berlin 1786 spielte er die zweite Violine mit. Im folgenden Jahre führte er in Hamburg seine »Krönungs-Cantate« auf, worauf er im Jahre 1788 als Musikdirektor an das Königl. National-Theater berufen wurde, wo er mit der Oper »Die Fraskatanerin« seine Thätigkeit begann. 1796 ward er Kapellmeister des Prinzen Heinrich von Preussen in Rheinsberg und brachte dort wie in Berlin einige seiner dramatischen Compositionen zur Aufführung. Nach dem Tode des Prinzen verliess er durch Familienverhältnisse veranlasst die musikalische Laufbahn, trat bei der Kurmärkischen Kammer (nachherigen Regierung) in Berlin als Expedient ein und wurde 1809 mit derselben nach Potsdam versetzt. 1814 stiftete er dort in Gemeinschaft mit dem Justiz-Secretär Mödinger einen Verein für klassische Musik, um den er sich sehr verdient machte, so dass, als er 1816 nach Magdeburg versetzt werden sollte, der Verein bei dem König die Rückgängigmachung erwirkte. So behielt W. die Direktion des Vereins bis zu seinem Tode am 11. Juli 1826. Seine Compositionen waren zum Theil sehr beliebt. Auch ist nach Mittheilung von J. Meyerbeer (s. Ledebur, »Berl. Tonk.-Lex.« S. 637) das sehr beliebt gewesene Wiegenliedchen: »Schlafe, mein Prinzchen, schlaf ein«, welches auch dem Prinzen Louis Ferdinand zugeschrieben wird, gleichfalls von ihm. Seine Compositionen bestehen in Opern: »Psyche, die Freunde des Herbstes«. »*L'Ogre*«, franz. Oper. »*Louis IX. en Egypte*« (für Rheinsberg componirt). Ferner: Musik zu Schauspielen, Ballets, Cantaten: »Sulamith und Eusebius«. Trauercantate auf den Tod Moses Mendelssohn's. »Zur Krönung Friedrich II.« »Dankopfer für den Landesvater« (ebend.). »Mozart's Urne«, Cantate von Burmann (ebend.). »Trauercantate auf den Tod des Prinzen Heinrich.« Instrumentalmusik, Lieder. Das specielle Verzeichniss der Compositionen giebt Ledebur (»Tonkünstler-Lex.« S. 637). Zwei Aufsätze von Wessely: »Ueber Gluck und Mozart« (»Archiv der Zeit«, Nov. 1795, S. 435—40). »Kritische Bemerkungen über verschiedene Theile der Tonkunst« (»Leipz. musikalische Zeitung«, Band 2, S. 193, 209, 225, 241, 542).

Wessely, Johann, Violinist und Componist, geboren in Böhmen 1762, erhielt von seinem Onkel, einem Benediktinermönch in Prag, der Virtuose auf

der Violine war, Unterricht auf diesem Instrument. Nachdem er Fertigkeit erworben, trat er 1797 ins Theaterorchester zu Altona, dann als erster Violinist in das zu Cassel. 1800 ging er als Concertmeister des Herzogs von Bernburg nach Ballenstedt. Seine zahlreichen Compositionen bestehen ungefähr in folgenden: Variationen für Horn und Violine mit Orchester, op. 15 (Braunschweig, Spehr). Zwei Streichquartette, op. 2 (Wien, Artaria). Drei desgl., op. 4 (Leipzig, Hofmeister). Drei desgl., op. 8 (Offenbach, André). Drei desgl., op. 9. Drei desgl., op. 10 und drei Trios, op. 17 (Braunschweig, Spehr). Drei Quartette für Clarinette, Violine, Alto und Bass, op. 19 (Offenbach, André). Acht Variationen für Clarinette und Orchester (in Cassel). Variationen für Horn und Orchester, Thema von Mozart, op. 14 (Braunschweig, Spehr) u. A. Zwei Opern: »Frage und Antwort« und »Der Tyroler Sänger« blieben Manuscript.

Wessely, Johann, geboren am 24. Juni 1762 zu Frauenberg in Böhmen, bildete sich zu einem trefflichen Violinisten aus und wurde 1800 Concertmeister der Ballenstädter Hofkapelle, als welcher er bereits 1814 starb. Ausser Quartetten, Trios, Variationen u. dergl. componirte er auch mehrere Opern.

West, Benjamin, englischer Geistlicher, geboren zu Northampton im Anfange des 18. Jahrhunderts, gab folgendes Werk heraus: »*Sacro concerto or the voice of melody, containing an introduction to the ground of Music; also forty — one psalm — tunes, and ten anthems, etc.*« (London, 1759, in 8°).

Westbladh, Tobias, schwedischer Gelehrter, geboren in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts, veröffentlichte als Student zu Upsala die folgende Dissertation: »*Da triade harmonica*« (Upsala, 1727, in 12°, 57 Seiten).

Westenholz, geborene Affabili, erste Gattin des nachstehenden Carl August Friedrich Westenholz, geboren 1725 zu Venedig, starb 1776 als Hofsängerin zu Schwerin; sie war namentlich berühmt durch ihren Vortrag des Adagio.

Westenholz, Carl August Friedrich, geboren zu Lüneburg 1736, wurde Kapellmeister des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, nachdem er sich in der Musik unter Kunzen und Voczitka ausgebildet hatte. 1756 stand er noch als Tenorist bei der Kapelle und erst 1768 wurde er zum Kapellmeister ernannt. Er starb in Ludwigslust am 24. Januar 1789. Zu den vielen Compositionen für die Kirche, die er schrieb, gehören: »Die Auferstehung Christi« (1777); »Das Vertrauen auf Gott« (1787). Gedruckt sind: »Gesang der Hirten an der Krippe zu Bethlehem, für vier Stimmen und Orchester« (Leipzig, Breitkopf und Hartknoch), ebenda eine Fuge für Orgel.

Westenholz, Eleonore Sophie Marie, zweite Gattin des Vorigen, geb. Fritscher, Sängerin am Hoftheater zu Schwerin, welchem sie vom Jahre 1782 an angehörte. Sie war nicht allein Sängerin, sondern auch Virtuosin auf dem Clavier, besonders im Bach'schen Stil. Nach des Kapellmeisters Rosetti Tode übernahm sie die Begleitung auf dem Flügel bei den Hofconcerten. Auch war sie geschickt im Harmonikaspiel. Ein »*Rondo alla polacca*« für Clavier, von ihr componirt, ist in Berlin bei Schlesinger erschienen.

Westenholz, Ernst Carl Ludwig, zu seiner Zeit berühmter Basssänger, am 24. December 1694 zu Weferlingen geboren, seit 1719 Bassist an der Hamburger Oper, wurde 1734 Cantor in Stade, woselbst er 1763 starb.

Westenholz, Friedrich, der Sohn des Carl August Friedrich Westenholz, Königl. Kammermusiker in Berlin und Oboenbläser, der wegen seines schönen Tones als Concertbläser berühmt war. Die erste Ausbildung in der Musik erhielt er von der Mutter, später von Joh. Friedr. Braun. 1828 ward er pensionirt und starb in Berlin am 12. März 1840. Von seinen Compositionen sind erschienen: »*Concertante p. Flauto et Hautb. avec 2 V., 2 Fl., 2 Cors, 2 Bassons, A. B. Timb.* (auch für Flöte und Clarinette arrangirt von Tausch), op. 6 (Berlin, Schlesinger). »*Concertante p. Basson et Oboe avec Orch.*«, op. 7 (ebenda). »2 Duos für Violine und Alto«. »Divertissement No. 1 für Flöte und Guitarre, No. 2 für Violine und Guitarre«. Claviercompositionen. Sein Bruder:

Westenholz, Wilhelm Franz, war Fagottist bei der Königl. Kapelle zu Berlin von 1813 bis 1824. Er starb 1830.

Westerhoff, C. W., Concertmeister und Violinist der Fürstl. Bückeburg'schen Kapelle, seiner Zeit (Ende des 18. Jahrhunderts) beliebt als Bratschist und Componist. Er starb in Bückeburg 1807. Zu seinen Compositionen gehören: »Trio für zwei Violinen und Bass«, op. 1, Theil I und II (Amsterdam, Schmitt, 1793). »Concert für Clarinette und Orchester«, op. 5 (Braunschweig, 1798). »Concert für Flöte und Orchester«, op. 6 (ebenda, 1799). »Concert für Clarinette und Orchester«, op. 7 (ebenda). »Duo für Violine und Alt«, op. 8, Heft 1 und 2 (Leipzig, Joachim). »Trauermusik auf den Tod des Herzogs von Bückeburg« (1799), ungedruckt. »Musik zu Ehren der Kuhpocken-Einimpfung« (1801).

Westmeyer, Wilhelm, geboren 1827 zu Iburg bei Osnabrück, war von seinen Eltern für den geistlichen Stand bestimmt; allein da seine Begabung für Musik immer entschiedener hervortrat, so vertauschte er schliesslich die lateinische Schule mit dem Conservatorium der Musik in Leipzig, auf dem er seit 1847 durch mehrere Jahre gründliche Studien machte, die er dann bei Professor Lobe fortsetzte. Als die erste bedeutendere Frucht derselben ist die Oper: »Amanda oder Gräfin und Bäuerin« zu betrachten, die in Leipzig beifällig aufgeführt wurde. Eine zweite: »Der Wald bei Hermannstadt« ging in Dresden und Berlin mit grossem Beifall in Scene. Daneben schrieb er Sinfonien, Quartette und ein Octett für Blaseinstrumente.

Westermann, J. A., Pianofortefabrikant und akademischer Künstler zu Berlin. In einem Artikel (»Spener'sche Zeitung« vom Jahre 1821, No. 21, unterzeichnet von Spontini, B. A. Weber und G. A. Schneider) wird gesagt, dass seine Instrumente auf der letzten Kunstausstellung die allgemeine Aufmerksamkeit der Kenner erregt, dass dieselben Kunstwerke im wahren Sinne des Wortes seien u. s. w. 1823 wurde er zum akademischen Künstler ernannt. Der jetzige Besitzer der Fabrik ist Herr G. Willmanns unter derselben Firma.

Westmoorland, John Jane, Graf von, geboren am 3. Febr. 1784 zu London, führte bis zum Tode seines Vaters dessen Pairschaft und ererbte den Namen und Titel Lord Burghersh. Er besuchte die Universität Cambridge, wo er den Musikunterricht des Dr. Hugue genoss. Bei einem Besuch in Deutschland nahm er Unterricht bei Zelter in Berlin, und Talent und leidenschaftliche Neigung für Musik veranlassten ihn, noch mehrfach Belehrung zu suchen. So nahm er, während er ein Jahr in Messina verweilte, Unterricht im Contrapunkt bei Platoni, und als er die englische Armee nach Spanien und Portugal begleitete, in Lissabon bei Marc Portogallo. Nach der Rückkehr nach London unterrichteten ihn noch Kollmann und Bianchi. 1813 bis 14 schloss er sich der preussischen Armee als Volontair bei dem Feldzuge gegen Frankreich an, wurde Adjutant Wellington's im Kriege gegen Frankreich und kam dann als Gesandter nach Florenz; 1825 als solcher nach Neapel. Hier zeichnete er sich schon als Operncomponist aus. Als er 1830 nach England zurückkam, übernahm er die Verwaltung der königl. Akademie der Musik, zu deren Gründern er gehört hatte. Nachdem er Graf Westmooreland geworden, kam er endlich 1841 als Gesandter nach Berlin. Während seines Aufenthaltes daselbst war sein Haus der Sammelplatz der ausgezeichnetsten Musiker und eine Pflegestätte interessanter Musikaufführungen. W. gehörte als zuhörendes Mitglied der Singakademie an, für die er Mehreres schrieb, und wurde von der Akademie der Künste zum Ehrenmitgliede erwählt. Als er 1851 als Gesandter nach Wien versetzt wurde, drückten ihm die Musiker Berlins bei seinem Abschiede in einer Adresse ihr Bedauern hierüber aus. 1855 zog er sich in den Ruhestand zurück und starb im Schlosse seiner Väter zu Aptharpehouse am 16. October 1859. Sein Bild erschien in Deutschland, gestochen von August Hüsener; seine Büste ward durch Wichmann in Berlin angefertigt. Zu seinen Compositionen gehören: »*Bajazet*«, Oper in zwei Akten, aufgeführt in Florenz 1821,

auch theilweise im Drury-Lane-Theater in London 1822. »*L'Eroe di Lancastre*«, Oper in zwei Akten, aufgeführt durch die Schüler der Königl. Musikschule in Haymarket 1826). »*La Scompiglio teatrale*«, Melodr. giocoso in zwei Akten, aufgeführt in Florenz 1830 (Clavierauszug: Berlin, Schlesinger, 1846). »*Catarina, ossia l'Assedio di Belgrade*«, Oper in zwei Akten, aufgeführt in Haymarket durch die Schüler der Königl. Musikschule 1830 (Clavierauszug: London, Cramer & Beale). »*Fedra*«, Oper in zwei Akten, aufgeführt in Florenz 1828 (Clavierauszug: Berlin, Schlesinger, 1848). »*Il Torneo*«, aufgeführt in Florenz 1829 und im Theater St. James in London 1838 (Clavierauszug: London, Cramer & Beale, 1839). »*Il Ratto di Proserpina*«, Operette in zwei Akten (Clavierauszug: Berlin, Schlesinger). Sechs Cantaten nach Metastasio für eine Stimme mit Clavierbegleitung (London, Power, 1831). Cantate aus dem »Sturm« von Shakespeare. *Messe solenelle* für eine Stimme, Chor und Orchester (Clavierauszug: Berlin, Schlesinger). *Cathedral service* für vier Stimmen und Orgel (London, Lonsdale, 1841). Magnificat für eine Stimme, Chor und Orchester (Paris, Letter). Requiem für vier Stimmen und Orgel (für Samuel Hebbe) (London, Welsh & Haves). Vier vierstimmige Madrigale (London, Novello). Sieben Canzonetten für eine Stimme und Clavier. Ausserdem eine grosse Zahl auch italienischer Canzonetten (London, bei Power & Lonsdale und Berlin, bei Schlesinger). Drei Sinfonien (Berlin, Schlesinger). Madrigale, Quartette, Trios, Duos, Scenen, Arien).

Westphal, Johann Christoph, Inhaber der ersten und lange Zeit einzigen Musikalienhandlung in Hamburg, hat sich durch seine Bemühungen um Verbreitung und Aufnahme der Musik in seiner Vaterstadt nicht geringes Verdienst erworben. Er errichtete z. B. 1778 in Hamburg wöchentliche Concerte, die bis 1790 hier die einzigen waren. Ferner veranstaltete er die Ausgabe des »Magazins für Musik« (Hamburg, von 1783 an, zwei Bände), von welchem Gerber versichert, dass dies Magazin ihm die erste Aufmunterung zur Unternehmung und Ausarbeitung des Lexikons gegeben habe. W. wurde am 21. März 1727 geboren und starb am 29. März 1799. Ein Katalog seiner gedruckten Werke und Manuscripte, dem bis 1796 Supplemente folgten, erschien 1782; ein Band in 8°, 287 Seiten. Nach seinem Tode wurde die Sammlung verauctionirt.

Westphal, Johann Christoph, Sohn des Vorigen, wurde zu Hamburg am 1. April 1773 geboren und da er Anlage zeigte, zur Musik erzogen. Er erhielt Unterricht von Witthauer, Baumbach, Stegemann, Schwenke. Zu seiner weiteren Ausbildung als Orgelspieler ging er noch nach Erfurt zu Kittel. 1796 kehrte er nach Hamburg zurück und lebte dort als Lehrer und Organist an der St. Nicolaikirche. Gedruckt von seinen Werken sind: Sinfonie für grosses Orchester. Zwei Quintette für zwei Violinen, Violoncell, Alt und Bass. Ein Quartett für Clavier, Violine, Alt und Bass. Orgelpräludien. W. starb am 28. Februar 1828.

Westphal (....), Bruder des Vorigen, geboren zu Hamburg 1774, war Hoforganist zu Mecklenburg in Ludwigslust, wo er 1833 starb. Ein Verehrer Ph. Emanuel Bach's, sammelte er dessen Werke, gedruckte und ungedruckte, und fertigte einen thematischen Katalog derselben an. Seine schöne Bibliothek musikalischer Bücher und Werke kaufte nach seinem Tode Fétis.

Westphal, Wilhelm, Organist der heiligen Geistkirche zu Hannover bereits im Jahre 1800, veröffentlichte folgende Compositionen: Zwei Sinfonien für Clavier allein (Hannover, Hahn). Instruktive Variationen für Clavier (ebend.). Thema mit zwölf Variationen (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Lieder mit Melodien für Töchterschulen (Hannover, 1795, erste und zweite Sammlung). VI leichte Sonaten für Clavier (ebend.) u. A. Ferner gab W. ein Lehrbuch heraus: »Theoretisch-praktischer Leitfaden zur Erlernung des Generalbasses« (Hannover, Hahn, 1824, in 4°).

Wetrens, Nicolaus Joseph, das hauptsächlichste Mitglied einer tüchtigen niederländischen Künstlerfamilie, welche in Leiden ansässig ist, als Concert-

meister und Concertdirigent rühmlich bekannt. Er ist am 15. Januar 1808 geboren und starb 1862. Sein jüngerer Bruder Adrianus Joseph, geboren am 16. September 1822, hat sich in den letzten Jahren durch grössere Kirchenconcerte bekannt gemacht.

Wettengel, Gustav Adolph, Instrumentenmacher zu Mark-Neukirchen im Voigtlande, veröffentlichte 1828 ein Werk über die Kunst des Geigenbaues unter dem Titel: »Vollständiges theoretisch-praktisches Lehrbuch der Anfertigung und Reparatur aller noch jetzt gebrauchten Gattungen von italienischen und deutschen Geigen« (Ilmenau, bei Voigt, ein Band in 8° von 654 Seiten mit 16 Tafeln Abbildungen).

Wettig, Carl, geboren zu Goslar 1826, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater und besuchte dann das Leipziger Conservatorium, wo er Schüler Hauptmann's und Mendelsohn's war. 1855 wurde er Kapellmeister in Brünn, wo er am 2. Juli 1859 starb. Seine Claviersachen und Lieder, die er herausgab, sind in gutem Stil geschrieben.

Wettkämpfe wurden bei den Griechen zu öffentlichen Festlichkeiten von nationaler Bedeutung. Es waren Volksfeste im wahren Sinne des Worts, zu denen das gesammte Volk herbeiströmte, um sich an den verschiedenen Kampfspielen entweder selbstthätig oder als Zuschauer zu betheiligen. Diese Kämpfe bestanden in Ring- und Faustkämpfen, im Wettlauf und ähnlichen gymnastischen Künsten, Pferderennen u. dergl., und wurden später auch auf Kunst und Wissenschaft ausgedehnt: Dichter und Redner, Sänger, Chitaröden und Auleten rangen in öffentlichen Produktionen vor den Augen des ganzen Volkes um den Preis. Am berühmtesten waren die vier grossen Nationalkampfspiele: die Olympischen, Pythischen, Nemeischen und Isthmischen. Die Olympischen wurden dem Jupiter zu Ehren aller vier Jahre in der Provinz Elis nahe bei Olympia (daher der Name) gefeiert und sie erhielten eine solche Wichtigkeit, dass man darauf die Zeitrechnung der Griechen basirte, diese nach Olympiaden eintheilte. (S. Musikalische Wettstreite.)

Wetzel, Friedrich Wilhelm, Schullehrer zu Weidmar im Regierungsbezirk Merseburg, veröffentlichte mehreres den ersten Unterricht Betreffende, auch eine Schrift über den bezifferten Bass als Begleitung der Choralmelodien: »Vollständige Signaturenlehre« (Halle, Händel, 1814, in 4°).

Wetzel, Johann Caspar, Diakonus und Prediger zu Römhild, war zu Meiningen am 22. Febr. 1691 geboren und starb zu Römhild am 6. Aug. 1755. Zu seinen Arbeiten gehört: »*Hymnopoeographia* oder historische Lebensbeschreibung der berühmtesten Liederdichter« (Herrnstadt, 1721—1728, 4 Bände, in 8°). Es sind auch Nachrichten über Componisten der Choralmelodien darin enthalten.

Wetzke, Johann Philipp, Cantor und Musikdirektor an der Pfarrkirche zu Wittenberg, geboren 1705 zu Gottleuba bei Pirna. Erst sollte er das Handwerk seines Vaters lernen, kam aber, da er sich begabt zeigte, zu seiner Ausbildung auf die Kreuzschule nach Dresden. Dort fand auch sein musikalisches Talent Gelegenheit zur Entwickelung. Nachdem er in Wittenberg Theologie studirt hatte, erhielt er 1735 obengenanntes Cantorat. Prinz Heinrich von Preussen, der im siebenjährigen Kriege während seines Aufenthaltes in Wittenberg seine Talente schätzen lernte, berief ihn als Componist in seine Kapelle, Familienverhältnisse liessen es aber nicht zu, diesem Rufe zu folgen. W. starb zu Wittenberg 1767. Mehrere Jahrgänge Kirchenmusiken, Passionsmusiken und andere geistliche Cantaten wurden mit Beifall aufgenommen, blieben aber ungedruckt.

Weyrich, F. C. A., lebte zu Breslau, wo er Mitglied des Vereins für die Geschichte Schlesiens war. Er veröffentlichte zwei Schriften, in denen Ideen niedergelegt sind, die mit denen der Sudre'schen (s. d. Art.) verwandt sind, und die in der neuesten Zeit durch das Telephon verwirklicht worden sind. Die beiden Schriften führen den Titel: »Die Instrumentalton-Sprechkunst oder Anleitung durch Instrumentaltöne alle Nachrichten in die Ferne zu geben, so-

wohl im Frieden als im Kriege, beim Civil und Militair, auf dem Lande und Meere« (Leipzig, A. Wienbrack, 1830, in 8°, 50 S.). »Die Privat-Telegraphie oder die Kunst sich ohne Boten- und Brief-Absendung und ohne persönliche Zusammenkunft mit Allen über Alles in einer Entfernung von 1000 bis 30,000 Schritten zu verständigen« (ebenda 1830).

Weyse, Christoph Ernst Friedrich, Professor der Musik, Claviervirtuos und Componist zu Kopenhagen, wurde zu Altona am 5. März 1774 geboren. Sein Grossvater, der dort Cantor und Rector am Christianeum war, ertheilte ihm den ersten Unterricht in der Musik, und diese Uebungen und Studien setzte er auch eifrig fort, nachdem er als Lehrling in ein Handelshaus hatte eintreten müssen. Als seine leidenschaftliche Liebe zur Musik ihn endlich bewog sich ihr ganz zu widmen, ging er, mit Empfehlungen an den Kapellmeister Schulz versehen, nach Kopenhagen. Dieser treffliche Musiker übernahm nun seine weitere Unterweisung und gab auch im Verein mit Reichardt, dessen Antheil er ebenfalls erweckt hatte, seine ersten Compositionen heraus: »*Allegri di bravura per il Clavic. del Sig. Weyss publicate per i maestri di Cap. Schulze e Reichardt*« (Berlin, 1796), brillante, reichhaltige Studien für Clavier. Auch seine erste Oper »Ludlams Höhle« und ebenso die zweite »Der Schlaftrunk« wurden sehr beifällig aufgenommen. Später kamen noch von ihm in Kopenhagen zur Aufführung die Opern: »Floribella« in drei Akten und »Ein Abenteuer im Rosenberger Garten«, komische Oper. Gleich die erste Oper hatte ihm den Professor-Titel und die zweite, 1809 aufgeführte, eine Anstellung bei der Hofmusik eingetragen. Von seiner eminenten Fähigkeit im freien Fantasiren und contrapunktischen Bearbeiten gegebener Motive erzählt man ebenso wie von seiner originellen, bizarren Persönlichkeit die seltsamsten Anecdoten. Zu den gedruckten Compositionen von Weyse gehören ferner: »Sinfonie für grosses Orchester«, op. 1 (Kopenhagen, Lose). »Ouverture zu Faruk« (ebenda und Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Ouverture zur Ludlamshöhle« (ebenda). Claviersonaten 1, 2, 3, 4 (Kopenhagen, Lose). »*Allegri di bravura p. le Pf.*« »16 *Suite du Repertoire des Clavicinist*« (Zürich, Nägeli, 1809). Eine Sammlung alter Bardengesänge für eine Stimme mit Clavierbegleitung unter dem Titel: »*Halotredsinstyol gamte Kampweise Melodier*« (Kopenhagen, Lose). W. starb in Kopenhagen am 4. Octbr. 1842.

Weyt, Nycasius, Carmelitermönch und Musikgelehrter des 14. Jahrhunderts, hat folgenden Tractat hinterlassen: »*Cantus mensurabilis*«. Ein »*Codex Ferrariensis*« aus dem 15. Jahrhundert auf Pergament enthält diese Abhandlung nebst neun anderen musikalischen Werken verschiedener Autoren. (S. »*Storia*« von Martin.)

Whichel, Abiel, Organist der St. Edmundskirche zu London, starb 1745 und hat Clavierübungen bestehend in: Allemanden, Couranten, Sarabanden, Arien und Menuetten veröffentlicht; ausserdem noch manches für den Gesang.

Whistling, C. F., Buchhändler zu Leipzig, wo er gegen 1800 geboren wurde, gab einen Katalog heraus, welcher systematisch geordnet alle Musikalien verzeichnet enthält, die in Deutschland und dem nördlichen Europa seit ungefähr 1780 erschienen sind. Der Titel ist: »Handbuch der musikalischen Literatur oder allgemeines systematisch geordnetes Verzeichniss gedruckter Musikalien, auch musikalischer Schriften und Abdildungen mit Anzeige des Verlegers und Preises«. Eine zweite Auflage wurde 1828 in 8° herausgegeben und 1842 ein Supplementband, welcher den zweiten Theil bildet und dem später noch eine vermehrte dritte Auflage folgte.

White, Matthias, berühmter englischer Tonkünstler des 17. Jahrhunderts, wurde 1629 Dr. der Musik zu Oxford. Burney giebt im dritten Bande seiner »Geschichte der Musik« Proben seiner Compositionen.

White, Robert, einer der vortrefflichsten Kirchencomponisten seiner Zeit und seines Landes, von den Engländern Orlando di Lasso genannt, war der Vorgänger von Bird und Talles. Er starb 1581 in London; die Bibliothek

des College zu Oxford besitzt eine Anzahl seiner Compositionen im Manuscript. Ein fünfstimmiges Anthem aus dieser Zahl hat Burney in seiner »Geschichte der Musik«, Band III, S. 67 in Partitur abgedruckt. Burney besass von diesem Autor eine Sammlung von Fugen und Intonationen in den acht Kirchentonarten, welche den Titel führt: »*Mr. Robert White, his bitts of three parts songs, in score, with ditties* 2, *without ditties* 16«.

Whythorne, Thomas, oder Whithorne, einer der ältesten englischen Componisten, geboren 1531, von welchem eine Sammlung weltlicher Lieder unter folgendem Titel gedruckt ist: »*Songes of three, fower and fives voyces, composed and made by Thomas Whythorne, Gent. the which Songes be of sundrie sortes, that is to say, some long, some short, some hard, some easi to be songe, and some between both; also some solemne, and some pleasant o mery: so that according to the Skil of the Singers (not beeing Musicians) and disposition or delite of the Hearers, they may here find Songes to their contentation and liking*« (London, printed by John Daye, 1571, in einzelnen Stimmen). Auf der Hinterseite des Titelblattes befindet sich W.'s Bildniss in Holzschnitt mit der Unterschrift: »*Thom. Whithorne, Music. Aet.* 40«. W. starb gegen 1590.

Wichmann, Herrmann, geboren am 24. Octbr. 1824 zu Berlin, Sohn des dortigen rühmlichst bekannten Bildhauers Ludwig Wichmann, besuchte das Friedrich-Wilhelms-Gymnasium und beschäftigte sich schon in dieser Zeit angelegentlich mit der Musik. Später wurde er drei Jahre Schüler der königl. Akademie und erhielt bei einer Sitzung derselben, 1842, für ein von ihm componirtes und öffentlich gespieltes Clavierconcert eine Prämie. Seine musikalischen Studien setzte er unter Leitung von W. Taubert, Mendelssohn und Spohr fort, und reiste nach Beendigung derselben nach Italien, wo er seiner angegriffenen Gesundheit halber acht Jahre verweilte, während dieser Zeit wurde er dort zum Mitgliede der päpstlichen Cäcilien-Akademie ernannt. Es entstanden in dieser Zeit Psalmen, Sinfonien, Quartette, Trios, Sonaten u. s. w. 1857 wurde W. Musikdirektor des Musikvereins zu Bielefeld, gab diese Stelle aber nach nicht langer Zeit wieder auf und kehrte nach Berlin zurück, wo er gegenwärtig noch verweilt. Seine Compositionen bestehen in einigen Instrumentalwerken, als: Sonaten für Clavier, und Clavier und Violine, Quartetten; ferner in zahlreichen Liedern, die in Heften bis op. 25 erschienen und von denen Jenny Lind einige öffentlich vortrug. Diese Compositionen sind bei Bote & Bock, zum grössten Theil bei Bahn (Trautwein) erschienen. Das vollständige Verzeichniss derselben ist im »Berliner Tonkünstler-Lexikon« von Ledebur, S. 639, zu finden.

Wichtl, Georg, geboren am 2. Febr. 1805 zu Trostberg in Baiern, lernte in seiner Jugend fast alle Instrumente spielen und bildete sich in München zu einem tüchtigen Violinisten. 1826 wurde er als erster Violinist und Vice-Kapellmeister bei der fürstlichen Kapelle in Hechingen angestellt. In dieser Stadt wurde er auch der Gründer und Dirigent einer Gesangschule. Später siedelte er mit derselben Kapelle nach Löwenberg in Schlesien über, wo er auch als Kirchenmusikdirektor fungirte und 1858 den Titel Königlicher Musikdirektor erhielt. Nach Auflösung der Kapelle ging Wichtl nach Breslau (1870) und dann nach Bunzlau (1876), wo er am 2. Juni 1877 starb. Von Wichtl erschienen bei André in Offenbach eine Anzahl von Studienwerken für die Violine, ausserdem leichte Trios für Streichinstrumente, Duos für zwei Violinen und für Violine und Violoncell, Lieder mit Clavierbegleitung, vierstimmige Gesänge für Männerstimmen, Gesangsübungen. Ferner Solis und Concerte für die Violine, Quartette u. A. Manuscript blieben: ein Oratorium, die Oper »Aladin«, Melodrama »Die Bürgschaft«, Messen, Psalmen, Cantaten, Sinfonien, Ouverturen. Sein Sohn:

Wichtl, Rudolph, geboren am 7. Novbr. 1832, wurde von seinem Vater im Violinspiel ausgebildet und erhielt eine Anstellung als Organist in Seiss bei Reutlingen. 1852 folgte er seinem Vater in dessen Amte in Hechingen als

Direktor des Choral-Gesang-Vereins, ging aber nach einiger Zeit als Violinist nach Löwenberg, wo er erst 25 Jahre alt starb.

Wickmannsen, Joh., vortrefflicher Orgelspieler, starb am 10. Jan. 1800 als Organist der Hauptkirche zu Stockholm. Seine Compositionen für Orgel, wie seine kirchlichen Gesänge sind in Schweden hochgeschätzt.

Widder, Friedrich Adam, Dr. phil. und ordentlicher Professor an der Universität Gröningen, geboren zu Oppenheim am 15. Jan. 1724, starb zu Gröningen am 26. Febr. 1787. Unter anderem veröffentlichte er die Dissertation: »*Dissertatio de affectibus ope musices excitandis, augendis et moderandis*« (Gröningen, 1751, in 4°).

Widdo, ein musikalischer Schriftsteller, lebte um 1250, wahrscheinlich als Mönch. Auf der Bibliothek des Klosters St. Emmeran in Regensburg befinden sich mehrere alte musikalische Manuscripte, darunter auch folgendes: »*Micrologus id est, brevis sermo in Musica. Widdo ad Teutaldum Episcopum. Sacc.* 13«, s. »*Bibl. principalis ecclesiae et monaster. S. Emmeran*« (Regensburg, 1748, in 8°, vier Bände).

Widemann, Carl, Virtuose auf dem Fagott und Componist für dies Instrument ist 1790 zu Herzberg im Harz geboren. Sein Vater war dort Stadtmusikus und gab ihm den ersten Unterricht in der Musik und auf dem Fagott. 1816 kam er nach Klausthal und wirkte dort bei einem Musikchor der Bergleute mit. Auf einer Reise durch Deutschland, die er zwei Jahre später unternahm, zeigte er sich als ein höchst bedeutender Virtuose auf seinem Instrument. In Stockholm, wo er ebenfalls ein Concert gab, erhielt er sofort eine Anstellung in der königl. Kapelle und ist seitdem in Schweden als der erste Fagottbläser geschätzt. Mehrere Compositionen von ihm für das Fagott sind in Stockholm erschienen.

Widemann, Samuel, geboren zu Augsburg am 9. October 1691, machte seine theologischen Studien zu Helmstädt, und wurde, nachdem er in seine Vaterstadt zurückgekehrt war, zum Prediger an St. Ulrich daselbst ernannt. Er starb 1757, nachdem er folgende These hatte drucken lassen: »*De musarum et musices harmonica*« (Ausburg, 1712, in 4°).

Widenhuoberus, Joannes, ein Lautenist von St. Gallen im 16. Jahrhundert, hat ein Lautenbuch herausgegeben (s. Gesner: »*Partit. univers.*«, Lib. 7, Seite 85).

Widerbläser, sind zwei mit einander der Art verbundene Bälge an Stubenorgeln und Positiven, dass einer über dem andern liegt. Sobald der untere Balg durch Treten in Bewegung gesetzt wird, strömt der Wind aus demselben in den obern Balg und zieht ihn auf. Diese Bälge sind klein, halten nicht lange Wind, deshalb muss das Treten unablässig geschehen. Wie oben erwähnt kommen sie nur bei Stubenorgeln und Positiven zur Anwendung. Bei der Drehorgel werden die Widerbläser durch die Kurbel aufgezogen.

Widerkehr, Jacob Christian Michael, Instrumental-Componist, geboren zu Strassburg am 18. April 1739, lernte in seiner Jugend mehrere Instrumente spielen, hauptsächlich Fagott und Violoncell. Nachdem er dann von Richter Unterricht in der Composition erhalten, kam er 1783 nach Paris, wo er als Violoncellist in den *Concerts spirituels* und den berühmten Concerten der Loge Olympique mitwirkte. 1790 nahm er einen Platz als Fagottist am *Théâtre lyrique* an und trat 1797 als Posaunist ins Orchester der Grossen Oper. Bald darauf verliess er jedoch diesen Platz wieder, da er eine Stelle am neu errichteten Conservatorium als Gesanglehrer erhielt. Nach der Reform dieser Schule lebte er ohne Amt, jedoch als Componist und Lehrer thätig. Er starb in Paris im April 1823. Viele seiner Instrumentalcompositionen, deren er eine Menge geschrieben, hatten viel Erfolg, besonders seine concertirenden Sinfonien für mehrere Blasinstrumente gehörten lange Zeit in Frankreich mit zu den beliebtesten Werken dieses Genres. Seine Compositionen sind ungefähr folgende: »*Deux symphonies a grand orchestre*« (ungedruckt), »*Symphonies concertantes pour clari-*

nette et basson«, No. 1 und 2 (Paris, Pleyel). »*Idem pour cor et basson*«, No. 3 (ibid.). »*Idem pour flûte hautbois, clarinette, cor, deux basson et violoncelle*«, No. 4 (Paris, Janet et Cotelle). »*Idem pour cor et basson*«, No. 5 (Paris, Sieber). »*Idem pour hautbois et basson*«, No. 6 (ibid.). »*Idem pour clarinette, flûte et basson*«, No. 7 (Paris, Erard). »*Idem pour piano et clarinette*«, No. 8 (ibid.). »*Idem pour deux cors*«, No. 9 (Paris, Schlesinger). »*Idem pour cor et basson*«, No. 10 (ibid.). »*Idem pour hautbois et basson*«, No. 11 (ibid.). »*Idem pour clarinette, hautbois, basson*«, No. 12 (ibid.). »Quintette für Streichinstrumente«, No. 1 und 2 (Paris, Janett). Drei Quartette, op. 6 (Paris, Sieber). Drei Quartette, livre 2 (Paris, Pleyel). Vier Quartette, livre 3 (Paris, A. Petit). »*Trois trios pour flûte, clarinette, basson*«, op. 12 (Paris, Gaveaux). »*Six quintettes*« (Paris, Janett). »*Six sonates*«, livre 1 und 2 (Paris, Leduc). »*Trois sonates pour piano et violon*«, livre 1 (Paris, Janet). »*Six sonates*«, livre 2 (Paris, Erard). »*Deux receuil de romances*« (Paris, Nadermann).

Widerrufungszeichen, s. Wiederherstellungszeichen.

Widerstain, Sebastian, Componist, der zu Anfang des 17. Jahrhunderts lebte, hat mehrere Miserere für vier, fünf, sechs, sieben und acht Stimmen nebst einigen Violinen *ad placitum* und einer angehängten *Litania Lauretana* herausgegeben (s. Parstorfer's Katalog).

Widmann, Erasmus, ist zu Halle an der Saale in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren, war erst Cantor und Organist zu Rothenburg an der Tauber, später Kapellmeister beim Grafen Hohenlohe zu Weckerheim und wurde auch als Poet gekrönt. Er ist Verfasser einer Abhandlung: »*Musicae praecepta latino germanica*« (Noribergae, 1615, in 8°, 6 Blätter) und veröffentlichte folgende Compositionen: »Teutsche Gesänglein auff allerley musikalischen Instrumenten zu gebrauchen, mit vier Stimmen« (Nürnberg, 1607, in 4°). »Musikalischer Kurzweil newer Teutscher, mit kurtzweiligen Texten gestellten Gesänglein, Täntz uund Curranten« (Nürnberg, 1611). »Musikalischer Tugendspiegel mit schönen historischen und politischen Texten *voce* und *instrumentaliter* zu gebrauchen mit fünf Stimmen, also dass man die fünfte auslassen mag« (Nürnberg, 1614). »XXXI geistliche Motetten von 3, 4, 5, 6, 8 Stimmen« (Nürnberg, 1619, in 4°). »Musikalischer Studenten Muth darin gantz newe mit lustigen Texten belegte Gesänglein lieblich zu singen vnd vff allerley Instrumenten zu gebrauchen mit vier und fünf Stimmen componirt« (ebenda 1622). »*Libellus, Antiphona, Hymnos, Responsoria et reliquas cantiones, quae sub actu divino in templo choraliter decantari solent, continens*« (Rotenburg, 1627). »Musikalischer Kurtzweil in Canzonen, Intraden, Balleten und Couranten für vier und fünf Instrumenten« (Nürnberg, 1618, in 4°, zweiter Theil 1623, in 4°). Vor diesem Theile befindet sich sein Bildniss.

Wieck, Alwin, geboren am 27. August 1821 in Leipzig, ältester Sohn von Friedrich Wieck (s. d.) aus seiner ersten Ehe mit Mariane geborne Tromlitz, lernte anfangs Pianofortebau, wurde dann aber, um sich zum Violinisten auszubilden, Schüler des Concertmeister David in Leipzig und des Concertmeister Haase in Dresden und studirte zugleich auch die Pianoforte-Methodik seines Vaters. Im Jahre 1849 trat er in das italienische Opernorchester zu St. Petersburg ein, wo er bis 1859 blieb, worauf er dann wieder nach Dresden ging, um sich ausschliesslich dem Musikunterricht nach der Methode seines Vaters zu widmen und hier ist er gegenwärtig noch mit Erfolg thätig. 1875 erschien von ihm bearbeitet und herausgegeben bei N. Simrock in Berlin: »Materialien zu Friedr. Wieck's Pianoforte-Methodik«, ein Werk, welches diese bewährte Methode eingehend erläutert und eine äusserst günstige Aufnahme gefunden hat.

Wieck, Clara, s. Schumann, Clara.

Wieck, Friedrich, wurde am 18. August 1785 in Pretsch bei Torgau geboren. Obwohl sein musikalisches Talent sich früh zeigte, so wurde ihm doch erst sehr spät Gelegenheit dies systematisch zu entwickeln. Da er Theologie

studiren sollte, so wurde er nach vollendetem 13. Lebensjahre auf die Thomasschule nach Leipzig gebracht, allein bereits nach 6 Wochen musste er Krankheits halber wieder ins elterliche Haus zurück, wo er wiederum $1^1/_2$ Jahr blieb; dann ging er (1800) nach Torgau, um seine Gymnasialstudien zu absolviren. Daneben trieb er, meist ohne Unterweisung, fleissig Musik, so dass, als er 1804 nach der Universität (Wittenberg) abging, der Rector in seinem ehrenvollen Abgangszeugniss ausdrücklich bemerkt, »dass er sich zu viel mit der *arte musica*« beschäftigt habe. Nach beendigten Universitätsstudien machte er sein erstes Examen und nahm dann eine Hauslehrerstelle bei Herrn von Seckendorf auf Zingst in der Nähe von Querfurt an und hier erhielt seine Liebe zur Musik neue Nahrung in der Bekanntschaft mit dem Musiklehrer Bargiel (dem nachmaligen Gatten von Wieck's erster Frau). Nachdem er auch noch kurze Zeit als Hauslehrer bei Frau General von Levezow gewesen war, errichtete er in Leipzig eine Pianoforte-Fabrik, mit der er zugleich eine Musikalien-Leih-Anstalt verband. Dabei nahm er noch Unterricht im Pianofortespiel nach Logier's Methode, gelangte aber bald dazu, eine eigene, auf rationeller Anschauung begründete Methode des Clavierunterrichts zu entwerfen. Ohne besondere Anleitung hatte er schon früher verschiedene Compositionsversuche gemacht; jetzt wurde namentlich Carl Maria von Weber sein Vorbild, dem er auch sein op. 7: »Acht Gesänge mit Begleitung des Pianoforte« widmete. Seine erste Ehe, die er in jener Zeit mit der Tochter des Cantor Tromlitz schloss, aus welcher drei Kinder entsprossen: Clara, die unvergleichliche Clavierspielerin (s. Clara Schumann), Alwin (s. d.) und Gustav, war nicht glücklich, so dass sie gelöst werden musste. Am 31. Juli 1828 ging er eine zweite ein, mit Fräulein Clementine Fechner, in welcher ihm Marie (s. d.) geboren wurde, die er gleichfalls zu einer bedeutenden Clavierspielerin erzog. Die aussergewöhnlichen Erfolge, welche zunächst Clara in noch jugendlichen Alter als Claviervirtuosin errang, gaben von seiner Unterrichtsmethode glänzend Zeugniss und erwarben ihm allmälig einen europäischen Ruf, schaarten um ihn eine Reihe von Schülern aus aller Herren Länder und brachten ihn in regen Verkehr mit den ausgezeichnetsten Künstlern jener Zeit; sein Haus in Leipzig bildete lange Zeit einen Mittelpunkt für diese. 1840 siedelte er dann nach Dresden über und hier machte er noch bei dem berühmten Gesanglehrer Mieksch eingehende Gesangstudien, um nach dessen Methode auch erfolgreich im Gesange zu unterrichten. Von seinen Schülern aus jener Zeit, zu denen auch Hans von Bülow zählte, sind noch zu nennen: Anton Krause (jetzt Musikdirektor in Barmen), Professor Seiss (jetzt in Köln), Rollfuss (in Dresden), Fritz Spindler, Musikdirektor Friedrich Reichel, Organist Merkel, Musikdirektor Riccius, Gesanglehrer Grosse, sämmtlich in Dresden u. A. Von seinen Gesangschülern ist namentlich Frl. Marie Chmelik zu nennen, jetzt verehelicht mit dem Kapellmeister Stade in Altenburg. In den letzten Jahren seines Lebens wohnte er den Sommer über regelmässig in Loschwitz bei Dresden; hier wurde sein 86. Geburtstag noch dadurch besonders feierlich begangen — am 18. Aug. 1871 — dass ihm seine Schüler: Spindler, Rollfuss, Reichel, Merkel, Grosse und Höppner die Fonds zu einer »Friedrich Wieck-Stiftung« überreichten, zur Unterstützung unbemittelter, talentvoller Kunstjünger, und hier starb er auch am 6. Octbr. 1873. Von seinen Schriften sind zu erwähnen eine Abhandlung: »Ueber den gänzlichen und plötzlichen Verfall der Gesangskunst«, 1853 in »Fliegende Blätter« von Lobe veröffentlicht; »Clavier und Gesang«, 1853, Leipzig bei Whistling, ist neuerdings in dritter Auflage erschienen und in's Englische übersetzt. Ferner ein Heft »Musikalische Bauernsprüche« und zwei Hefte Etüden.

Wieck, Marie, Tochter Fr. Wieck's aus seiner zweiten Ehe, ist ebenfalls in Leipzig geboren und wurde gleichfalls vom Vater zu einer bedeutenden Pianistin ausgebildet, die in allen grösseren Städten Europas, wie an den kunstsinnigen Höfen Deutschlands mit dem grössten Erfolge concertirte. Gegen-

wärtig lebt sie in Dresden, wo sie ebenso erfolgreich als Gesanglehrerin, wie als Clavierlehrerin wirkt. Da sie im Gesange nicht nur den Unterricht ihres Vaters, sondern auch den italienischer Meister genossen hat, so sind auch die Resultate ihres Unterrichts auf diesem Gebiet nennenswerth. Sie veröffentlichte die Clavier- und Gesangstudien ihres Vaters und vermehrte nach seinem Tagebuche die »Musikalischen Bauernsprüche«.

Wiedaller, Pater Candidus, Dominikaner zu Landshut in Baiern, war Organist seines Klosters, in welchem er am 11. December 1800 im Alter von 71 Jahren starb. Seine Messen und andern Kirchenstücke waren geschätzt. Nach seiner Angabe ist auch die Orgel in dem betreffenden Kloster gebaut worden.

Wiedebein, Gottlieb, Kapellmeister an der Hauptkirche zu Braunschweig, war zuvor Organist an der Brüderkirche daselbst. Er ist in Eilenstadt bei Halberstadt 1779 geboren, und erhielt erst vom Direktor Zacharia in Magdeburg, später von Schwanberg in Braunschweig Unterricht in der Musik. Seine Compositionen wurden beifällig aufgenommen; es sind gedruckt erschienen: »*L'Hommage*«, Ouverture für grosses Orchester (Braunschweig, Herrig). Ebenda Lieder mit Clavierbegleitung. Pianofortestücke, Rondos und Variationen (Braunschweig, Spehrmann, Leipzig, Peters und Breitkopf & Härtel). Er hat ausserdem das Oratorium »Die Befreiung Deutschlands«, viele Cantaten, Motetten, Kirchenchöre und variirte Choräle geschrieben, auch als tüchtiger Clavier- und Orgelspieler sich bewährt.

Wiedeburg, Michael Johann Friedrich, Organist zu Norden in Ostfriesland, wurde zu Halle a. d. S. gegen 1735 geboren und starb zu Norden in den letzten Jahren des 18. Jahrhunderts. Er gab ein Werk über die Kunst des Clavier- und Orgelspiels in drei Theilen heraus, das folgenden Titel führt: »Der sich selbst informirende Clavierspieler oder deutlicher und leichter Unterricht zur Selbstinformation im Clavierspielen u. s. w.«, erster Theil (Halle, 1765, in 4°). »Anderer Theil des sich selbst informirenden Clavierspielers oder deutlicher und gründlicher Unterricht zur Selbstinformation im Generalbasse u. s. w.« (Halle, 1767, in 4°). »Des sich selbst informirenden Clavierspielers dritter Theil« (Halle, 1775, in 4°). Ferner: »Vermehrter praktischer Beitrag zum sich selbst informirenden Clavierspieler, oder zweimal 24 leichte und 24 etwas schwerere Präludia für die Orgel und Clavier« (Halle, 1776, Querquart). Auch »Musikalisches Kartenspiel für Clavierspieler« erschien vom selben Autor, erstes Spiel (Aurich, 1788).

Wiedemann, Justus Bernhard, königl. Kammermusikus und Violinist der Kapelle zu Berlin, ward am 16. Januar 1705 mit 400 Thlr. Gehalt angestellt. 1713, nach dem Regierungsantritt Friedrich Wilhelm I., wurde er mit der ganzen Kapelle entlassen. Er ging nach England, wo er Kapellmeister des Königs in London wurde, als Vorgänger des berühmten Stanley in diesem Amte. Quanz fand ihn 1727 in London berühmt als Flötisten.

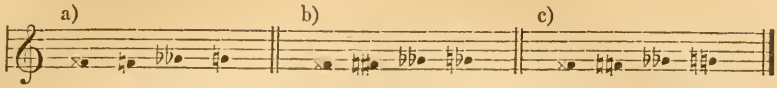
Wiedemann, Ernst Johann, königl. Musik-Direktor und Gesanglehrer beim Kadettencorps zu Potsdam. Geboren am 28. März 1797 zu Hohengiersdorf bei Grotkau in Schlesien, gestorben am 7. Decbr. 1873 zu Potsdam. Von dem Lehrer seines Geburtsortes erhielt er den ersten Schul- und Musikunterricht. Als strebsamer, lernbegieriger Knabe brachte er es dort so weit, dass er im noch nicht vollendeten 17. Jahre gut vorbereitet in das katholische Schullehrer-Seminar zu Breslau eintreten konnte. Neben dem wissenschaftlichen Unterricht erhielt er von dem berühmten Lehrer der Tonkunst im katholischen Seminar, Domkapellmeister Jos. Schnabel, Compositionsunterricht. Diesen genoss er bei seinen Anlagen zur Compositionskunst mit dem glücklichsten Erfolge und setzte diesen theoretischen Unterricht noch als zweiter Lehrer an der Breslauer Domschule bei Schnabel und dem ausgezeichneten Organisten und Universitäts-Musikdirektor F. W. Berner mit dem grössten Eifer fort. Diesem hochverdienten Tonkünstler verdankt W. seine theoretische und praktische Musik-

bildung, welche er, 1818 am 10. April vom Ministerium als Organist und Lehrer an die katholische Kirche und Schule nach Potsdam berufen, auch als Lehrer der Theorie und Musik mit ausserordentlichem Erfolge zu verwerthen verstand. Den Beruf und Drang zum öffentlichen Wirken in sich fühlend, führte er an den hohen Festtagen grosse Kirchenmusiken auf, wobei besonders die Messen von Mozart, Haydn, Schnabel u. s. w. berücksichtigt wurden. Um dies nun mit besserem Erfolge zu kewirken, gründete er im Jahre 1832 einen Gesangverein, mit welchem er am 13. November 1834 im Saale des K. Schauspielhauses den »Sturm« und den »Frühling und Sommer« von Jos. Haydn zur Aufführung brachte. In demselben Jahre wurde er als Gesanglehrer an das K. Kadettenhaus in Potsdam berufen, als welcher er mit den Eleven dieser Anstalt mehrfach klassische Compositionen zur Aufführung gebracht hat. Im Jahre 1830 errichtete er ein Institut für Musik nach dem Logier-Lancaster'schen System, durch welches mehrere Schüler zugleich Unterricht auf dem Piano und in der Harmonielehre erhielten. Dies Institut bestand bis zum Jahre 1845, woraus u. A. folgende Zöglinge sich später ausschliesslich der Musik und deren Wissenschaft widmeten: Musikdirektor Ferdinand Wendel in Potsdam, Organist Carl Stechert in Kiel und der Verfasser dieser Biographie, Theodor Rode. 1840 gründete er mit Schärtlich einen Männergesangverein, den beide wechselnd Jahre lang leiteten. Von 1832 ab veranstaltete W. mit Hülfe seines Gesangvereins grosse Concerte zu wohlthätigen Zwecken, durch deren Einnahmen er sich vielfach den Dank und die Achtung der Behörden erwarb. Am 1. April 1852 schied W. auf seinen Antrag aus seinem Amte als Hauptlehrer und Organist, behielt jedoch seine Stellung als Gesanglehrer beim Kadettencorps bei. 1859 am 20. April erhielt er das Prädikat »K. Musikdirektor«. Componirt hat er sechs grosse Messen für Solo, gemischten Chor und Orchester; ein Tedeum für gemischten Chor und Orchester; drei Hymnen für gemischten Chor, Solo und Orchester; viele Lieder-, Clavier- und Orgelcompositionen. Erwähnenswerth ist, dass W., der lange schon den Zusammenhang mit dem kirchlichen Verbande, dem er früher zugehörte, aufgegeben, noch am Tage vor seinem Tode ausdrücklich zur evangelischen Kirche übergetreten ist und das Abendmahl in beiderlei Gestalt aus den Händen des Kadettenhauspredigers Knaake empfangen hat. Dieser sprach denn auch die Leichenrede und den Segen am Sarge des Verblichenen.

Wiederhall, s. Echo.

Wiederherstellungszeichen, Widerrufungszeichen, s. v. a. Auflösungszeichen — das Zeichen, welches die chromatische Veränderung eines diatonischen Tones wieder aufhebt, diesen wiederherstellt. Wir verwenden bekanntlich die 12 chromatischen Töne der Tonleiter, legen aber doch nur die 7 der diatonischen dem künstlerischen Schaffen zu Grunde. Wie nun die Erhöhung oder Vertiefung dieser diatonischen Töne durch besondere Zeichen: ♯ und ♭ angedeutet wird, so auch, wenn der ursprüngliche Ton der diatonischen Tonleiter wieder genommen, wenn die Erhöhung oder Vertiefung widerrufen — daher Widerrufungszeichen, der ursprüngliche Ton wieder hergestellt — daher Wiederherstellungszeichen — werden soll. Selbstverständlich bezieht es sich ebenso auf die wesentlichen, wie auf die zufälligen Erhöhungen oder Versetzungen der diatonischen Töne. Die *C-dur*-Tonart hat nur zufällige Versetzungszeichen, während schon *G-dur* und *F-dur* je eins, jenes ein Kreuz — *fis* — dies ein ♭ — *b* — als wesentliche Versetzungszeichen nothwendig machen; diese werden bekanntlich nur in der Vorzeichnung angezeigt, im Laufe eines Tonstücks nur dann, wenn eins oder das andere etwa widerrufen worden wäre, was immer geschehen muss, wenn der ursprüngliche Ton der diatonischen Normaltonleiter — wenn also in *G-dur f* statt *fis*; in *F-dur h* statt *b* genommen werden soll. Aus dem Ganzen geht übrigens klar hervor, dass wir nur eines Zeichens für beide chromatischen Veränderungen bedürfen: vor einem vertieften Ton erhöht es diesen, während es einen erhöhten selbstverständlich vertieft. Zweifelhaft ist noch immer der Gebrauch

des Widerrufungszeichens nach dem Gebrauch des Doppelkreuzes ×, oder Doppelbe 𝄫.

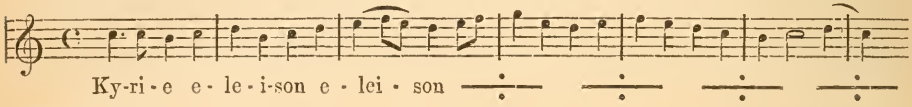


Bei der Bezeichnung wie unter a) ist es immer zweifelhaft, ob die Auflösung der doppelten oder nur der einfachen Erhöhung oder Vertiefung gilt, ob aus *fisis* — *f* und aus *geses* — *g*, oder dort *fis* — hier *ges* werden soll. Ohne Zweifel ist die Bezeichnung unter b) und c); die doppelte Erhöhung und Vertiefung erfordert zweckentsprechend auch die doppelte Widerrufung wie unter c); dann wäre für die einfache Widerrufung auch das einfache Zeichen ausreichend; allein um alle Zweifel zu beseitigen, empfiehlt es sich, dann noch die einfache Erhöhung oder Vertiefung anzudeuten, wie unter b). Ueber die Bedeutung des Zeichens als *Be-quadratum* im Gegensatz zum *Be-rotundum* in der älteren Gesangspraxis vergleiche die Artikel: Solmisation, Notenschrift u. s. w.

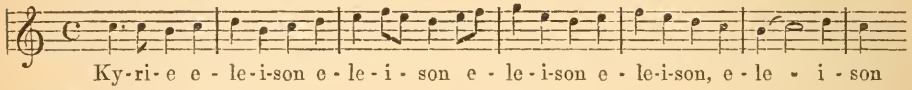
Wiederholung — die erneuerte, zwei oder mehrmalige Einführung eines Satzes oder Motivs bildet eins der wesentlichsten Hülfsmittel für die künstlerische Gestaltung der Musikformen. Wir fanden die künstlichsten derselben — die canonischen — hauptsächlich darauf basirt; eine einzige Melodie wird durch einfache Wiederholung von anderen Stimmen bei späterem Eintritte von demselben oder von anderen Intervallen aus, mit sich selbst contrapunktirt und dadurch zu einem machtvoll harmonisch sich ausbreitenden Tonsatz entwickelt. In anderer Art ist wiederum die Wiederholung des betreffenden Satzes bei der Fuge und den noch freier thematisch entwickelten Formen. Jetzt erleidet diese schon mancherlei Veränderungen durch Versetzung nach anderen Tonstufen; durch Transposition in fremde Tonarten und endlich durch Abweichung in der rhythmischen und selbst der melodischen Gestaltung. Die Bedeutung dieser Formen nach ihrem ästhetischen wie kunsthistorischen Werth ist unter den betreffenden Artikeln hinlänglich gewürdigt worden. Dort ist gezeigt worden, dass sie bei strengster Geschlossenheit zugleich treffendste Charakteristik gewähren, also allseitig den höchsten künstlerischen Anforderungen entsprechen. — Wiederum in anderer Weise kommt das Princip der Wiederholung bei den Instrumentalformen zur Anwendung. An den verschiedenen Tanzformen ist nachgewiesen worden, dass sie aus der stetigen Wiederholung des ursprünglichen rhythmischen Motivs entstehen. Es wurde dort gezeigt, dass für die praktischen Zwecke des Marsches und Tanzes, um die Bewegung der Massen zu regeln, es nur des einfachsten rhythmischen Motivs und seiner ununterbrochenen Wiederholung bedarf; dass diese dann aber in eigenthümlicher Weise erfolgt, um Tanz und Marsch zu Kunstformen herauszubilden. Wir sahen so den ersten Theil des Marsches oder Tanzes entstehen, dem dann noch ein zweiter beigefügt wurde, und um jedem noch grössere Eindringlichkeit zu geben und die Form — wenn auch nur räumlich — zu erweitern, wurde jeder Theil wiederholt, er wurde zur sogenannten Reprise. Wie ferner aus dem ähnlichen Verfahren, indem man dem einen — immer wieder zu wiederholenden Satze — einen oder mehrere andere entgegensetzte, die Rondoform wurde, und wie dies Verfahren wiederum anders gewendet zum Sonatensatz führte, ist in den betreffenden Artikeln nachzulesen. Aber auch die kleineren Formen zeigen vielfach Wiederholungen eigener Art, wie z. B. das begleitete Lied, bei welchem die Begleitung meist wesentlich aus einem einzigen Motiv entwickelt ist, das dem entsprechend öfter wiederholt werden muss. Es heisst das innerste Wesen der Musik vollständig verkennen, gegen diese Wiederholungen — wie dies in neuester Zeit geschehen ist — zu eifern. Für die formelle Abrundung des Kunstwerks — und nur bei und durch eine solche erhält das Kunstwerk überhaupt Werth und Bedeutung — sind sie ganz unerlässlich; aber auch selbst für die, von jener Seite einzig und allein

beachtete unmittelbare Wirkung der Musik bilden sie die schätzbarsten Hülfsmittel. Weil die Instrumentalmusik namentlich niemals die wünschenswerthe Bestimmtheit im Ausdruck gewinnen kann, so ist es für die Verständlichkeit des Kunstwerks von schwerwiegendster Bedeutung, wenn die Hauptgedanken in immer neuer Umgebung und immer eindringlicher gestaltet, wiederkehren, so oft es eben nothwendig ist, um ihren ganzen Gefühlsinhalt zu erschöpfen. Freilich gilt immer als erste Forderung: dass diese zu wiederholenden Sätze oder Motive auch so bedeutsam sind, um wirklich inhaltsreiche Formen aus ihrer künstlerischen Verarbeitung zu erzeugen; dass sie pikant und inhaltreich genug sind, um öfter als einmal, um wiederholt gehört zu werden.

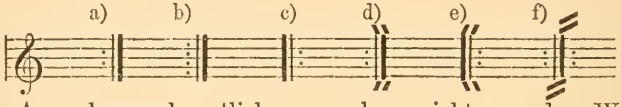
Wiederholungsstriche: 𝄆 𝄇 wurden früher bei der Textunterlage häufig angewandt an Stelle der zu wiederholenden Textworte; man schrieb:



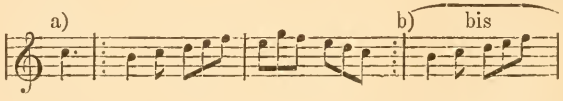
anstatt:



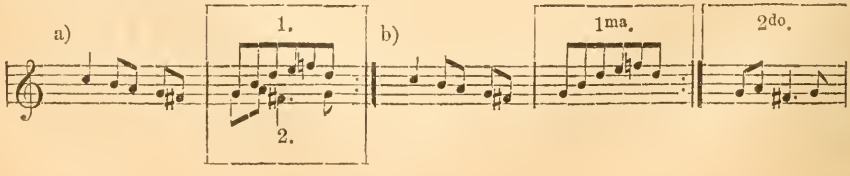
Wiederholungszeichen, Repetitionszeichen, franz.: *Reprises,* heisst das Zeichen, durch welches angezeigt wird, dass der betreffende Theil unverändert wiederholt werden soll; man schliesst zu diesem Behufe den Theil wie üblich durch doppelten Tactstrich ab, setzt dann noch zwei (a) — früher vier Punkte (b) bei, wodurch die Wiederholung angedeutet wird; stehen diese Punkte vor dem Doppeltactstrich, wie bei a) und b), so soll der vorangegangene Theil wiederholt werden; stehen sie hinter dem Doppelstrich, wie unter c), so ist der folgende Theil zu wiederholen:



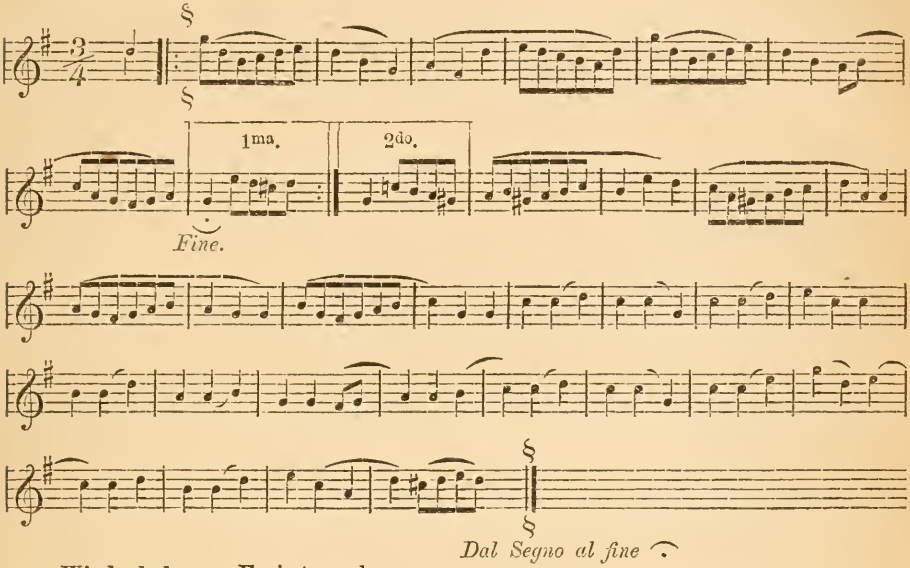
Um sie dem Auge besser kenntlich zu machen, giebt man dem Wiederholungszeichen wol auch noch die kürzeren Striche oben und unten bei, wie unter d) e) f). Solche Wiederholungstheile heissen Reprisen. Die sogenannten kleinen Reprisen, Wiederholungen, welche sich nur auf einige Tacte beziehen, werden durch einfaches Punktiren der Tactstriche angedeutet: a)



oder indem man wie unter b) die Tacte durch einen Bogen verbindet und »bis« darüber setzt. Bisweilen werden die zu wiederholenden Theile am Schlusse bei der Wiederholung anders gewendet, dann muss dies angezeigt werden. Es geschieht dies auf doppelte Weise, einmal, indem man die zweite Wendung in dem Schlusstact mit aufnimmt und zwar abwärts gestrichen und zur näheren Bezeichnung der ersten Wendung mit 1, die zweite mit 2 bezeichnet (a), oder, was immer sicherer ist, beide nebeneinander stellt und mit 1ma und 2do bezeichnet (s. auch Volta) b):



Tritt zwischen die Wiederholung noch ein anderer Satz, so bedient man sich, um die Wiederholung anzuzeigen, des sogenannten »*Dal Segno*«, d. h. dieses Zeichens oder das man dorthin setzt, wo die Repetition beginnen soll und zugleich an das Ende des zwischengeschobenen Satzes; hier versieht man es zugleich mit der Bezeichnung »*al Segno*« oder »*dal Segno*« und um anzudeuten, wo diese Wiederholung beendet ist, setzt man dorthin »*Fine*« oder dies Zeichen 𝄐 oder 𝄐 und fügt dem »*dal Segno*« noch *sin al fine* oder *sin al* 𝄐 oder 𝄐 hinzu:



Wiederkehr, s. Epistrophe.

Wiederklang, s. v. a. Resonanz (s. d.).

Wiederschlag, *Repercussio*, heisst die Stimmordnung, in welcher Führer und Gefährte bei der Fuge durch die verschiedenen Stimmen eingeführt werden.

Wiedner, Johann Carl, Musikdirektor und Organist an der neuen Kirche zu Leipzig, wurde daselbst 1724 geboren und starb dort 1774. Er schrieb viele Cantaten, Sinfonien und Concerte für verschiedene Instrumente, die Manuscript blieben.

Wiegand, Johann, Lehrer der lateinischen Sprache an der Bürgerschule in Kassel und Gesanglehrer am dortigen Gymnasium, wurde 1789 zu Frommershausen, einem Dorfe bei Kassel, geboren und war Schüler seines Vaters, des dortigen Schullehrers. W. gründete 1820 einen Gesangverein in Kassel, den er bald zu grosser Blüthe brachte; auch machte er sich durch Compositionen und einige kleine Schriften vortheilhaft bekannt. Die letzteren sind folgende: »Ueber die Verbesserung des Kirchengesanges«, veröffentlicht im Auftrage des Gouvernements. »Ueber die Erfordernisse zu einem unserer Zeit entsprechenden Choralbuche«. »Entwurf zu der Gesangslehre für Churfürstliche Gymnasien«. Zu seinen Compositionen, erschienen bei Schott in Mainz, Spehr in Braunschweig und Simrock in Bonn, gehören: Chorlieder für Sopran, Tenor, Alt und Bass mit Clavierbegleitung, Duos, mehrstimmige Männergesänge, mehrstimmige gemischte Gesänge, Cantate »Die Auferstehung Jesu«.

Wiegenlied — im eigentlichen Sinne des Worts ein Lied, das gesungen werden soll, um die Kinder damit in Schlaf zu bringen. Die beruhigende Macht des Gesanges wurde früh von allen Völkern erkannt und von den Müttern

angewandt, das Einschlafen dem Kinde zu erleichtern, indem sie ihnen ein Liedchen sangen oder eigentlich mehr summten; denn dies letztere namentlich übt eine mehr einschläfernde Wirkung. Daher sind die ursprünglichen Wiegenlieder auch mit wenig oder gar keinem eigentlichen Text versehen, sie bestehen nur aus kurzen melodischen Phrasen, die auf einzelne Silben und Silbencombinationen gesungen wurden. Im Mittelalter waren es besonders die Silben »Su su« oder »Sa sa« oder »Suse« und »Sausa«, die dazu verwendet wurden; dann wurde »Sausa minne« oder »Sausa ninne« und »Sausa liebe Ninne« daraus, so dass das Wiegenlied im Mittelalter »Sausaninne« genannt wurde. In einem Breslauer Vocabular vom Jahre 1422 heisst es: »*Festoninca eyn wygenlit sc. zawsanyna*«. Allmälig wurde dann auch das Wiegenlied als besondere Kunstform von Dichtern und Componisten behandelt und es lag im Charakter desselben, dass es selbst als in gewissem Sinne selbständige Instrumentalform Pflege fand. Die ganze Situation, der das Wiegenlied dient, bietet der Instrumentalmusik einen immerhin dankbaren Stoff für anziehende Charakteristik, den mehrere Componisten erfolgreich auch rein instrumental zu verarbeiten wussten; es wurden Wiegenlieder (und Schlummerlieder) nicht nur für Clavier, sondern auch für andere Instrumente und selbst für grosses Orchester geschrieben.

Wiegleb, Johann Christoph, Orgelbauer im Fränkischen gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts, hat u. A. verfertigt: die schöne Orgel in der Stiftskirche zu Anspach von 48 Stimmen für 3 Manuale und Pedal mit 10 Bälgen, 9 Schuh lang, 4 breit, im Jahre 1735 für 8000 Fl.; die Orgel in der Reichsstadt Windsheim von 3 Stimmen 1735 für 5000 Fl. (S. Sponsel's Orgelhist.)

Wieland, Christoph Martin, der berühmte Dichter, ist hier insofern mit zu nennen, als er in mehrfacher Beziehung auch auf musikalischem Gebiet in seiner Weise thätig war. Er ist zu Holzheim bei Biberach am 5. September 1733 als der Sohn eines Predigers geboren, wurde auf der Schule zu Klosterbergen bei Magdeburg erzogen und studirte in Tübingen die Rechtswissenschaft, vorwiegend aber die schönen Wissenschaften. Seine Gedichte erwarben ihm die Gunst Bodmer's, der ihn einlud, zu ihm nach Zürich zu kommen, wo er bis 1759 blieb und sich eingehend mit der Literatur der Franzosen, Italiener und Engländer und später auch mit der griechischen Literatur, namentlich mit Euripides und Xenophon beschäftigte. 1760 wurde er Canzleidirektor zu Biberach, 1769 Professor der Philosophie und schönen Wissenschaften zu Erfurt, 1772 Hofrath und Prinzenerzieher in Weimar, wo er nach langer thätiger literarischer Wirksamkeit am 20. Januar 1813 starb. Zunächst ist zu erwähnen, dass er der Herausgeber ist von »Dulon's des blinden Flötenspielers Leben und Meinungen, von ihm selbst bearbeitet«, zwei Bände (Zürich, 1807—1808). Näher trat er der Kunst durch die Singspieltexte, die er schrieb, wie: »Aurora« (1771). »Alceste«. Ein Singspiel in 5 Aufzügen (1773). »Das Urtheil des Midas«. Ein kom. Schauspiel (1775). »Rosemunde«. Ein Singspiel in 3 Aufzügen (1778) und die Cantate »Seraphina«. Ferner enthält auch der von ihm herausgegebene: »Teutsche Merkur« (1773—89) und der »Neue Teutsche Merkur« (1790 ff.) manchen hierauf bezüglichen Beitrag, wie: »Ueber einige ältere Singspiele, die den Namen Alceste führen« (1773, 74, 75).

Wiele, Adolph, Concertmeister zu Kassel und trefflicher Violinspieler, geboren am 18. Juni 1794 zu Oldenburg, war Schüler seines Vaters sowie Maucourt's in Braunschweig und endlich Baillot's, unter dessen Leitung er sich im Pariser Conservatorium ausbildete. 1815 trat er zu Stuttgart in die Köngl. Kapelle als Soloviolinist und unternahm dann während der Jahre 1819 bis 1821 eine Kunstreise durch Deutschland, auf der er sich einen ehrenvollen Ruf als Geiger begründete. 1821 wurde er in Kassel als Concertmeister angestellt. Von seinen Compositionen wurden nur gedruckt: »*Polonaise pour violon et orchestre*« (Offenbach, André). »*Theme varie* für Violine und Orchester« (Han-

nover, Bachmann). »Variationen für Violine und Clavier« (Leipzig, Peters). W. starb zu Kassel gegen 1853.

Wielen, J. van der, Kapellmeister der St. Jakobskirche zu Gent um die Mitte des 17. Jahrhunderts. Man kennt von ihm Weihnachtscantaten, welche unter folgendem Titel erschienen: »*Cantiones natalitae quatuor et quinque tam vocibus quam instrumentis decantandae, auctore J. Vander Wielen ecclesiae parochialis S. Jacobi Gandavi musico praefecto etc.*« (Antwerpiae, apud haeredes Petri Phalesi, etc., 1665, in 4°).

Wielhorsky, Michael und Matthieu, aus der bekannten russischen Grafenfamilie, zwei in Petersburg auch als Förderer der Kunst und Beschützer der Künstler hochgeachtete Männer. Gerühmt werden ihre musikalischen Privatunterhaltungen, die sie veranstalteten und in denen Graf Michael als Componist und Graf Matthieu, ein Schüler von Heinrich Müller, als ausgezeichneter Violoncellvirtuose und Quartettspieler auftrat. Michael starb in Moskau am 9. September 1856. Er schrieb Sinfonien und andere Compositionen.

Wiener Flügel und Mechanismus, s. Pianoforte.

Wiener Stimmung, s. v. a. Kammerton (s. d.).

Wiener Walzer, s. Walzer.

Wieniawsky, Henri, polnischer Violinvirtuose und Componist, ist am 10. Juli 1835 in Lublin geboren, wo sein Vater als Arzt ansässig war. Seine Mutter, eine Schwester des Pianisten Eduard Wolff, erkannte frühzeitig sein musikalisches Talent und schon im sechsten Lebensjahre erhielt er von Paris, dem tüchtigsten Lehrer seiner Vaterstadt, den ersten Unterricht im Geigenspiel. Einen bedeutungsvollen Abschnitt in seiner Kindheitsentwickelung bildet die Ankunft des ungarischen Geigers Miska Hauser in Lublin. Das Spiel dieses Künstlers fesselte den Knaben so sehr, dass er, wenn derselbe noch spät mit seiner Mutter musicirte, mehrmals das Bett verliess, um an der halbgeöffneten Thüre zu horchen. Nachdem dann Hauser seine künstlerische Ausbilduug mit Eifer befürwortet hatte, nahm ihn die Mutter im Alter von acht Jahren mit sich nach Paris und stellte ihn dem Conservatoriumsprofessor Massart vor, welcher durch seine Anlagen und seine Leistungen so überrascht war, dass er dem Unterrichts-Comité der genannten Anstalt darüber berichtete, in Folge dessen der junge W. am 28. November 1843 als Schüler derselben aufgenommen wurde. Anfangs studirte er hier unter Leitung Clavel's, nach Verlauf eines Jahres aber (4. December 1844) durfte er in Massart's Classe eintreten, und hier machte er so rapide Fortschritte, dass er bei den Prüfungen von 1846 nach kaum vollendetem elften Lebensjahre den ersten Preis erhielt. Bei dieser Gelegenheit trat auch die seltene Vortrefflichkeit seines Gemüths und Charakters zu Tage, indem er sich aufrichtig betrübte, diese Auszeichnung so früh erhalten zu haben, während sein älterer Freund und Correpetitor Champenois nur den zweiten Preis erhielt. Inzwischen war die Kunde von seinen ausserordentlichen Leistungen bis zu seiner Heimath gedrungen, und um seiner weiteren Entwickelung nicht hinderlich zu sein, verlängerte man auf den Antrag des polnischen Ministers Turkull seinen Reisepass für mehrere Jahre, so dass er noch bis 1848 im Auslande seine Studien fortsetzen konnte. Auch nach dem genannten Jahre, in welchem sein erstes erfolgreiches Auftreten in Petersburg stattfand, durfte er ungehindert seiner Ausbildung leben; er benutzte diese Freiheit, um am 11. April 1849 abermals in das Pariser Conservatorium einzutreten, diesmal zu dem Zwecke, unter der Leitung Colet's die Harmonie zu studiren. Nachdem er 1850 auch in dieser Classe einen Preis errungen hatte, verliess er endgültig das Conservatorium und unternahm eine längere Kunstreise durch Russland. Drei Jahre später concertirte er mit seinem Bruder (s. d.) in Spa. Er war damals erst 18 Jahre alt, bemerkt Fétis, der ihn dort zuerst hörte, in seiner »*Biographie des musiciens*«, aber seine ausserordentlichen Leistungen liessen schon die hohe Stufe der Meisterschaft ahnen, die er wenige Jahre später einnehmen sollte. Während der folgenden Jahre durchzog W.

wiederholt im Triumphe Belgien und Holland, Frankreich, England und Deutschland, bis er 1860 eine Anstellung als Soloviolinist des Kaisers von Russland fand. Zwölf Jahre verweilte er in dieser Stellung als erklärter Liebling des Petersburger Publikums, seine Thätigkeit als Solo-, Quartett- und Orchesterspieler, wie auch als Lehrer nur durch gelegentliche Kunstreisen in die oben erwähnten Länder und nach Skandinavien unterbrechend. Nach Ablauf dieser Frist aber widmete er sich wieder ausschliesslich den Kunstreisen: 1872 ging er mit Anton Rubinstein nach Amerika und blieb dort bis 1874, während des letzten Jahres allein und hauptsächlich in Californien concertirend. Inmitten der glänzenden künstlerischen und materiellen Erfolge, welche ihm die Bewohner des fernen Westens bereiteten, traf ihn die Kabelmittheilung von der Erkrankung und dem Entlassungsgesuch Vieuxtemps' nebst der Aufforderung, dessen Stelle am Brüsseler Conservatorium einzunehmen; in Folge dessen begab er sich nach Brüssel, wo er die ihm angetragene Stellung Anfang 1875 antrat. Eine grosse Zahl tüchtiger Schüler, darunter Leopold Lichtenberg, welcher ihm von San Francisco aus gefolgt war, Heimendahl, Kats, Schnitzler, legen Zeugniss ab von den glücklichen Ergebnissen der Lehrthätigkeit, die W. von nun an entwickelte. Gleichwohl sah er sich veranlasst, schon nach zwei Jahren sein Amt niederzulegen, da Vieuxtemps' Gesundheit sich inzwischen derart gebessert hatte, dass derselbe wieder in Funktion treten konnte. Seitdem hat W. wiederum grössere Kunstreisen unternommen, ohne jedoch seinen Wohnsitz in Brüssel aufzugeben, so dass gegründete Hoffnung ist, ihn dereinst, wenn der ältere Meister in den Ruhestand getreten, dessen Platz definitiv einnehmen zu sehen.

Wieniawski's Spiel zeichnet sich durch eine ausserordentliche Grösse und zugleich Lieblichkeit des Tones, sowie durch eine unglaubliche Fertigkeit der linken Hand aus; nicht minder bedeutend ist seine Fähigkeit, den geistigen Gehalt der von ihm vorgetragenen Musik zu reproduciren, und da ihm die Virtuosität niemals Selbstzweck ist, so hat er jederzeit die classische Kammermusik mit dem gleichen Erfolg vertreten, wie das glänzende Solospiel, namentlich in den Londoner populären Montagsconcerten und in den Kammermusiksoiréen, die er in Petersburg mit dem Cellisten Davidoff, in Brüssel mit dem Pianisten L. Brassin veranstaltete. Als Musiker gediegenster Art erscheint er auch in seinen Compositionen, von denen 22 in die Oeffentlichkeit gelangt sind, darunter ein Violinconcert in *Fis-moll* (Leipzig, Hofmeister); drei Hefte Etüden, deren erstes unter dem Titel »*Ecole moderne*« ebenda bei Kistner erschienen; die berühmt gewordene Legende für Violine, op. 17 (Leipzig, Kistner); zwei Polonaisen (Litolff in Braunschweig und Schott in Brüssel); Phantasie über Themen aus Gounod's »Faust«, op. 20 (Leipzig, Kistner). Ein zweites Concert in *D-moll* soll demnächst bei Schott erscheinen. Der grösste Theil dieser Werke erschien auch in Paris bei Girod. Von den zahlreichen Auszeichnungen, welche W. von Seiten gekrönter Häupter und künstlerischer Corporationen zu Theil geworden sind, nennen wir den russischen Annenorden, den schwedischen Wasaorden, den dänischen Danebrogorden, den belgischen Leopoldorden, das Offizierskreuz des holländischen Ordens des goldnen Löwen und der Eichenkrone; auch wurde er vom Herzog von Meiningen mit der goldnen Verdienstmedaille dekorirt und von der Königlichen Akademie der Künste zu Stockholm zu ihrem Mitglied ernannt.

Wieniawski, Joseph, Bruder des Vorhergehenden, polnischer Clavierspieler und Componist für dies Instrument, ist am 23. Mai 1837 in Lublin geboren. Schon im siebenten Jahre trat seine musikalische Anlage so deutlich hervor, dass er unter Leitung der angesehensten Lehrer seiner Vaterstadt, Müller und Synck, ernste Clavierstudien beginnen konnte; seine Fortschritte waren überraschend, und nach Verlauf von zwei Jahren konnte er es wagen, sich zum Eintritt in das Pariser Conservatorium der Musik zu melden. 1847 in diese Anstalt aufgenommen, trat er zunächst in die Clavierclasse Zimmermanns und in die Solfeggioclasse N. Alkan's ein, vertauschte jedoch die erstere bald nachher

mit der, von Marmontel neugebildeten Classe, in welcher er 1849 den ersten Preis errang. Gleichzeitig erhielt er den ersten Preis im Solfeggio und im folgenden Jahr absolvirte er unter gleich ehrenvollen Umständen die unter Bazin's Leitung betriebenen Studien der Harmonie und des Accompagnements. Nachdem W. das Conservatorium verlassen hatte, nahm er noch Unterricht bei Eduard Wolff, Halle und Ch. V. Alkan; namentlich aber wurde er durch Liszt gefördert, den er bei Gelegenheit einer grösseren, 1853 mit seinem Bruder unternommenen Kunstreise durch Russland und Deutschland in Weimar besuchte und so sehr für sich zu interessiren wusste, dass derselbe sich ihm längere Zeit als musikalischer Mentor widmete. Vom genannten Jahre an bis 1856 durchreiste das talentvolle Brüderpaar ganz Deutschland und es gab kaum eine Stadt, die ihnen nicht die reichsten künstlerischen Ehren gespendet hätte, an der Spitze Berlin, wo sie 1854 nicht weniger als zwölf Concerte gaben. Wie wenig aber eine, selbst glänzende Virtuosenlaufbahn einem Künstler von Wieniawski's gediegener Musikrichtung genügen konnte, beweist die Thatsache, dass er sich 1856 behufs nochmaliger ernster Compositionsstudien dem berliner Theoretiker A. B. Marx anvertraute und drei volle Jahre unter seiner Leitung verweilte. Nach Ablauf dieser Zeit hatte sich seine Künstlerpersönlichkeit ganz und voll entwickelt, dies zeigte sich deutlich bei seinem Auftreten in einem Concerte des Brüsseler Conservatoriums, wo er ein eigenes Clavierconcert mit Orchester vortrug und damit den reichen Beifall der Kenner erntete. Während der 60ger Jahre hatte W. seinen Wohnsitz in Paris und empfing dort mehrfache Auszeichnung von Seite Napoleon's III., in dessen Hofconcerten er sich mit Glück hatte hören lassen; eine noch gewichtigere künstlerische Ehre wurde ihm dadurch zu Theil, dass er von Auber in dessen Eigenschaft als Director des Conservatoriums wiederholt zum Preisrichter bei den öffentlichen Prüfungen dieser Anstalt erwählt wurde. Dessenungeachtet verliess er Paris, um sich im Jahre 1866 in Moskau als Clavierlehrer niederzulassen, übernahm auch bald darauf eine Professur am Conservatorium dieser Stadt. Die hier errungenen glänzenden Erfolge als Lehrer veranlassten ihn sogar, nach einigen Jahren eine eigene Clavierschule zu begründen, welche derart florirte, dass sie nach kurzer Zeit ihres Bestehens über 720 Schüler zählte. Im Anfang der 70ger Jahre sah sich W. aus Gesundheitsrücksichten veranlasst, Moskau zu verlassen und nach Warschau überzusiedeln, wo er noch gegenwärtig lebt. Auch um das Musikleben dieser Stadt hat er sich ungewöhnliche Verdienste erworben, theils durch seine erfolgreichen Bestrebungen zur Verbreitung der Kammermusik, theils durch die in Gemeinschaft mit Ladislaus Wislicki unternommene Gründung der Warschauer Musikgesellschaft, an welcher er bis 1877, wo ihn sein Gesundheitszustand wiederum zu unfreiwilliger Ruhe veranlasste, als Dirigent thätig war. Innerhalb seiner verhältnissmässig kurzen Wirksamkeit an dieser Anstalt ist es ihm gelungen, sie nach allen Richtungen zu fördern; sie war um einen starken und geübten Chor reicher geworden und die Zahl ihrer Mitglieder war in Folge der Sympathien, welche die Person des Dirigenten beim Publikum gefunden, von 300 auf 1300 gestiegen.

Von Wieniawski's Compositionen sind die folgenden veröffentlicht: op. 1 »Zwei Idyllen« (Leipzig, Kistner); op. 2 »*Allegro de Sonate* für Clavier und Geige«, letztere von seinem Bruder Henri W. bearbeitet (ebenda); op. 3 »*Valse de concert*« (Berlin, Bote & Bock); op. 4 »Tarantelle« (Leipzig, Breitkopf & Härtel); op. 5 »*Grand Duo polonais*« (mit Henri W.) (Berlin, Bote & Bock); op. 6 »*Fantaisie et variations de concert*« (Leipzig, Kistner); op. 7 »*Valse de salon*« (ebenda); op. 8 »*Pensée fugitive*« (Bote & Bock); op. 9 »*Barcarolle-Caprice*« (Breitkopf & Härtel); op. 10 »*Romance-Etude*« (ebenda); op. 11 »*Polka brillante*« (Offenbach, André); op. 12 »*Souvenir de Lublin*« (Offenbach, André); op. 13 »Polonaise« (ebenda); op. 14 »Acht Lieder ohne Worte« (Bote & Bock); op. 15 »Rondo« (Warschau, Friedlein); op. 16 »Gebet für eine Singstimme mit polnischem Text« (Warschau, Sennewald); op. 17 »Frühlingslied desgl.«

(Wilna, Zawadski); op. 18 »*Souvenir d'une valse*« (Warschau, Gebethner & Wolff); op. 19 »*Impromtu*« (Kistner); op. 21 »*Introduction et polonaise triomphale*« (Paris, Gérard); op. 22 »Sonate für Clavier, *H-moll*« (Paris, Girod); op. 23 »Acht Mazurkas« (Kistner); op. 24 »Sonate für Clavier und Violine, *D-moll*« (Bote & Bock); op. 25 »Phantasie und Fuge, *B-moll*« (Kistner); op. 26 »Sonate für Clavier und Cello, *E-dur*« (Paris, Durand & Schönewerk); op. 33 »Concert-Etüde, *G-dur*« (Kistner); op. 34 »Zweites Impromptu« (ebenda); op. 35 »Zweite Tarantelle« (ebenda); op. 36 »Zweite Concert-Etüde« (ebenda); endlich »Cadenzen zu Beethoven's *C-moll*-Concert« (London, Stanley Lucas, Weber & Co.). — Noch ungedruckt, jedoch schon in weiteren Kreisen bekannt geworden sind folgende Arbeiten Wieniawski's: Clavierconcert in *G-moll*, in den Concerten der Wiener philharmonischen Gesellschaft (1873), sowie des Pariser Trocadero-Palastes (im Weltausstellungsjahr 1878) vom Componisten selbst mit grossem Erfolg vorgetragen; Streichquartett in *A-moll*, zwei Ouvertüren in *E-dur* und *D-dur*, sämmtlich in Warschau wiederholt öffentlich aufgeführt, u. a.

Wieniawski's künstlerische Verdienste fanden durch Verleihung des russischen Stanislausordens, des persischen Ordens des Löwen und der Sonne, des holländischen Ordens der Eichenkrone und der goldenen Medaille des Sächsisch Ernestinischen Hausordens die entsprechende äussere Anerkennung. Neuerdings ist sein Name vielfach öffentlich genannt worden als Erfinder des Claviers mit zwei einander entgegenlaufenden Claviaturen. Diese Erfindung hatte W. dem Clavierfabrikanten Mangeot in Nancy und dem Pariser Musikschriftsteller Comettant unter der Bedingung zur Verwerthung überlassen, dass das neue Instrument den Namen »Piano-Wieniawski« führe, welche Bedingung bekanntlich von Herrn Mangeot nicht erfüllt worden ist. Der grosse Erfolg des »*Piano à double claviers renversé*« auf der Pariser Weltausstellung des Jahres 1878, welches seinem Erbauer die goldne Medaille und das Kreuz der Ehrenlegion eintrug, veranlasste W., seine Erfinderrechte geltend zu machen, in welchem Bestreben er durch die Pariser Presse, u. a. durch die »*Revue et gazette musicale*« vom September und die »*Estafette*« vom 13. Mai des genannten Jahres eifrig unterstützt worden ist.

Wieprecht, Friedrich, K. Kammermusiker und erster Oboer der Königl. Kapelle in Berlin, ist am 31. März 1804 zu Aschersleben geboren, woselbst sein Vater Stadtmusikus war. Von diesem erhielt er auch seine erste musikalische Ausbildung; später ging er nach Ballenstädt, wo er sich unter dem dortigen Hofmusikus Bosse weiter vervollkommnete und trat dann als Oboist in das Musikchor des Kaiser-Franz-Grenadier-Regiments zu Berlin. Hier genoss er den Unterricht des Kammermusikus Hambuch und ward 1829 bei der Königl. Kapelle angestellt. Wieprecht ist einer der bedeutendsten Oboer der Gegenwart. Sein Bruder, der berühmte Organisator der preussischen Militärmusik:

Wieprecht, Wilhelm Friedrich, ist am 10. August 1802 in Aschersleben geboren und wurde ebenfalls wie der Bruder vom Vater für die Musik herangebildet. Obgleich er Geiger werden sollte, musste er doch auch alle Blasinstrumente erlernen. Bald wurde ihm die Heimat zu eng und so ging er 1819 als reisender Musikus auf die Wanderschaft. Er wandte sich zunächst nach Dresden, wo er die Gelegenheit, sich im Violinspiel weiter zu bringen, benutzte und bei dem Concertmeister L. Haase Unterricht nahm. Nach Jahresfrist ging er zum Stadtmusikus Barth nach Leipzig in Condition und gleichzeitig wurde er am Stadttheater und bei dem Orchester des Gewandhauses angestellt. Hier machte er auch eifrige Compositionsstudien und schrieb schon grössere Sätze für Harmoniemusik; auch ein Concert und mehrere Solostücke für Violine. Nach dreijähriger Wirksamkeit trat er dann am 2. Mai 1824 in die Königl. Kapelle in Berlin, aber erst am 2. November wurde er laut Cabinetsordre definitiv als Kammermusikus angestellt. Mit ganz besonderem Interesse wandte er jetzt sich der Militärmusik zu. Er schrieb mehrere Defilirmärsche,

die allgemeinen Beifall fanden, und ein Nocturno für Blasinstrumente lenkte die Aufmerksamkeit Spontini's suf ihn, in dessen Haus er bald zum stehenden Gast wurde. Mit vielem Eifer studirte er Bauart und Technik der Blasinstrumente, verbesserte zunächst die Ventile der Messinginstrumente und war bemüht, durch eine bessere Construktion Klang und Reinheit der Instrumente zu erhöhen. Der Instrumentenmacher J. G. Moritz (s. d.) war ihm dabei sehr behülflich. Mit ihm gemeinschaftlich erfand er 1835 die Basstuba und 1839 mit Skorra gemeinschaftlich das Batyphon; 1842 das Piangendo an den chromatischen Blechinstrumenten und 1855 die Claviatur und Druckmaschinen an dem Blech-Contrafagott. In Folge dieser Bestrebungen für Verbesserung der Militärmusik wurde Wieprecht zum Direktor der gesammten Musikchöre des Gardecorps im Jahre 1838 am 6. Februar ernannt. Im Mai desselben Jahres machte er dann bereits den ersten Versuch einer Aufführung mit einem aus 1086 Militärmusikern und 150 Tambours zusammengesetzten Riesenchor zum Empfange des Kaisers Nicolaus von Russland (am 16. Mai 1838). 1843 wurde ihm die Direktion der gesammten Musik des 10. deutschen Bundes-Armee-Corps übertragen und mit diesen vereinten Musikchören veranstaltete er wiederholt bei verschiedenen Gelegenheiten Monstreaufführungen. 1845 bereiste er im Auftrage des Königs die süddeutschen Staaten, um die Militärmusik kennen zu lernen. 1847 organisirte er die türkische Militärmusik nach dem Muster der preussischen und 1852 die des Staates Guatemala in Amerika. Dabei war er auch anderweitig bemüht, die Lage der Militärmusiker zu verbessern, so stiftete er für die Musikchöre der Garden eine Wittwen-Casse und eine Pensionszuschuss-Casse für Musikmeister des K. Preussischen Heeres. Die hierzu entworfenen Statuten vom 4. September 1859 wurden unterm 10. October 1859 vom Kriegsministerium bestätigt und diesen und andern wohlthätigen Instituten hat er durch seine zahlreichen Concerte bedeutende Geldmittel zugeführt; dafür hatte er sich auch zahlreicher Anerkennungen zu erfreuen. 1854 wurde ihm der rothe Adlerorden 4. Klasse verliehen; und ausser diesem und dem Herz. Ernestini'schen Verdienstkreuze schmückten noch andere Ehrenzeichen seine Brust. Sein Lyra-Glockenspiel ist wenig in Gebrauch gekommen. W. starb am 4. August 1872.

Von seinen Compositionen sind namentlich eine Reihe von Militärmärschen zu nennen, ausserdem einige Männerchorlieder. Werthvoll sind mehrere seiner in Musikzeitungen veröffentlichten Abhandlungen: »Briefe über die Preussische Militärmusik« (»Neue Berliner Musikzeitung«, 1845, No. 23, 26). »Der Instrumentenmacher Sax in Paris als Erfinder« (d. Z. No. 29). »Das natürliche Waldhorn und Eugène Vivier« (d. Z. No. 51). »Die Stadtmusiker« (d. Z. 1846 No. 19—21). »Wirkungen und Ursachen einer übermässig nach der Höhe getriebenen Stimmung. Mittel zur Zurückführung derselben und Feststellung einer allgemeinen Normalstimmung für alle Zeiten. Denkschrift vom 22. Novbr. 1855 an die K. Generalintendantur der Schauspiele zu Berlin eingereicht« (»Echo«. 1858, No. 43).

Wiese, Christian Ludwig Gustav Freiherr von, zuletzt Chursächsischer Geheimrath, war zu Anspach 1732 geboren und folgte dem Erbprinzen erst 1748 auf die Universität Utrecht und dann auf Reisen. 1750 trat er in Anspachische Hof- und Militärdienste, die er aber 1757 verliess und sich nach Dresden wendete. Dort war er Kammerherr und dann Oberhofmeister des Prinzen Carl, endlich Geheimrath, als welcher er am 8. August 1800 starb. Seine grösste Liebhaberei war die Beschäftigung mit der Theorie und dem mathematischen Theile der Musik. Was er auf diesem Gebiete glaubte entdeckt zu haben, hat er in mehreren Schriften, aber auf eine dunkle und verworrene Art niedergelegt: »Anweisung nach einer mechanischen Art das Clavier zu stimmen« (Dresden, bei Hilscher, 1790, in 4°). »*Theorie de la division harmonique des Cordes vibrantes. Ouvrage manuscrit, dedié au Sereniss. Electeur de Saxe*«. Diese Schrift besitzt nur der Kurfürst und die Königl. Akademie zu Berlin. »Versuch eines formularisch und tabellarisch vorgebildeten Leitfadens

in Bezug auf die Quelle der synthetischen Klangeintheilungslehre der Töne, oder des sowohl melodischen als harmonischen Tönungsausflusses« (Dresden, Hilscher, 1791, in 4°). »Ptolemäus und Zarlino oder wahrer Gesichtskreis der haltbaren Universalitäten der Elementartonlehre in den sowohl ältern als neuern Zeiten« (ebenda, 1791, in 4°). »Formularisches Handbuch für den ausübenden Stimmer des Tasteninstruments« (ebenda, 1792, in 4°). »Der populären Gemeinnützigkeit gewidmeter neu umgestalteter formularischer Versuch über die logisch mathematische Klangeintheilungs-, Stimmungs- und Temperaturlehre« (Dresden, bei Gerlach, 1793, in 4°). »*Discours analytique, sur la cohérence imperturbable de l'unité du principe, des trois premières parties integrantes de la théorie musicale etc. ouvrage enrichi de cinq Tables formulaires et dedié à M. Triklir à Dresde*« (chez les frères Walther, 1794, gr. 4°).

Wietfeld, Hermann, Instrumentenmacher zu Burgdorf, war berühmt im Anfange des 18. Jahrhunderts durch die Hoboen und Fagotte, die er verfertigte.

Wilback, Adolph Zoë Charles Renaud **de,** Organist der Kirche St. Eugène zu Paris, ist am 3. Juni 1829 zu Montpellier geboren. Er kam, nachdem er in der Musik in seiner Vaterstadt schon etwas vorgebildet worden war, 1842 nach Paris, um dort das Conservatorium zu besuchen. Seine Lehrer waren Benoit für die Orgel und Halévy in der Composition, in welchen beiden Fächern er die ersten Preise erhielt. Er besuchte nun als Stipendiat Rom und Deutschland und kehrte nach Paris zurück, wo er sich durch Clavier-compositionen bekannt machte. 1855 erhielt er den oben bezeichneten Platz als Organist und gilt seitdem in Paris als einer der besten Orgelspieler. 1857 wurde im *Théâtre Bouffes Parisiens* eine einaktige Operette »*Au clair de la lune*« mit Erfolg und 1858 im *Théâtre lyrique* »*Almanzor*«, komische Oper in einem Akt, gegeben. Zu den gedruckten Compositionen Wilback's gehören: »*Caprices-etudes pour le piano*«, op. 3 (Paris, H. Lemoine). »*Deux rondos idem*«, op. 4 (ibid.). »*Impression d'Italie, deux caprices idem*«, op. 5 (ibid.). »*Fantaisie brillante idem*«, op. 6 (ibid.). »*Rondo espagnol idem*«, op. 7 (ibid.). »*Capri, deux morceaux caracteristiques*«, op. 8 (ibid.). »*Nocturne*«, op. 9 (ibid.). »*Grande Valse brillante*«, op. 10 (ibid.).

Wilbye, John, englischer Tonkünstler und Gesanglehrer, welcher Ende des 16. und Anfang des 17. Jahrhunderts in seinem Vaterlande hoch geschätzt war. Veröffentlicht sind von ihm: »*Madrigals to three, four, five and six voices*«. Das erste Buch London 1598 und das zweite ebenda 1600. Aus dem ersten Buche das zehnte Stück (»*Ladie when I behold*« für vier Stimmen), welches besonders bei den Engländern lange beliebt war, hat Hawkins in seiner Geschichte (Band III, S. 388—393) in Partitur abgedruckt. Diese Gesänge von W. wurden auch als des vom Grafen Essex ausgesetzten Preises würdig in die 1601 zu London unter dem Titel: »*The Triumphs of Oriana*« gedruckte Sammlung von Gesängen aufgenommen.

Wilczek, Elisabeth, Gräfin, geborene Gräfin von Neithardt, lebte im Anfange des 18. Jahrhunderts auf ihren Gütern in Schlesien und genoss eines weit verbreiteten Rufes als Sängerin und Virtuosin im Lautenspiel.

Wild, Franz, einer der ausgezeichnetsten deutschen Tenoristen seiner Zeit, ist am 31. December 1792 zu Niederhollabrunn in Niederösterreich geboren, wo er auch von dem Schulmeister des Ortes den ersten Unterricht erhielt. Sieben Jahre alt wurde er als Chorknabe im Kloster Neuburg bei Wien und vier Jahre später in den Knabenchor der kaiserlichen Kapelle aufgenommen. Im 17. Jahre, als seine Stimme bereits einen schönen Tenorklang angenommen hatte, nahm er eine Stelle als Chorist beim Theater der Leopoldstadt an, jedoch Hummel, der ihn bald darauf hörte und von der Schönheit seiner Stimme entzückt war, vermittelte ihm ein Engagement als Solist in der Kapelle des Fürsten Esterhazy in Eisenstadt. 1811 kehrte er nach Wien zurück und wurde am Theater an der Wien mit einem annehmbaren Gehalt engagirt. Zwei Jahre später ging er an die Hofoper, wo er 1814 bei dem Congress in

Wien Gelegenheit hatte, während der Anwesenheit der Monarchen und Minister fremder Länder seinen Ruf weit zu verbreiten. 1816 gastirte W. in Berlin und Hamburg. In Berlin sang er in 36 Vorstellungen unter dem enthusiastischen Beifall des Publikums. Seine Stimme hatte nach und nach den Baritonklang angenommen und zu seinen Hauptpartien gehörten jetzt: Don Juan, Orest u. ähnliche. 1817 nahm er ein Engagement in Darmstadt an und war die Zierde dieser damals mit Vorliebe ausgestatteten Bühne, in welchem er acht Jahre verblieb und vom Herzog zum Kammersänger ernannt wurde. In Paris, wohin er hierauf an die italienische Oper zu Gastspielen ging, hatte er nicht so viel Erfolg als in Deutschland, was erklärlich ist, da die deutsche Musik und Gesangsweise ihm vertrauter war als die italienische. Nach einer fünfjährigen Thätigkeit in Kassel, die nun folgte, rief man ihn 1830 nach Wien zurück, wo er sein Publikum noch lange entzückte. Wild starb in Wien am 2. Januar 1860. Seine Stimme war gross und von trefflicher Schulung, sein Vortrag mächtig. Er und Vogl (s. d. Art.), der gleichzeitig mit ihm an der Wiener Oper sang, stritten um die Palme. Sein Repertoir umfasste alle bedeutenden Partien seines Faches der deutschen und französischen Oper, auch war er als Romanzensänger sehr bedeutend.

Wilde, Johann, Kaiserlicher Kammermusikus zu Petersburg, war aus Baiern gebürtig und starb 1770. Er soll vortrefflich die Violine und *Viola d'amour* gespielt haben, hat sich aber auch durch die Erfindung des Nagelclaviers 1748 und anderer seltsamer mechanischer Kunstwerke bekannt gemacht. Zu diesen gehören: ein *Violoncello portatile*, das in ein zwei Fuss langes und neun Zoll breites Kästchen zusammengelegt werden konnte und dennoch den Ton und die Stärke eines gewöhnlichen Violoncellos hatte; eine *Violino piccolo* von ausserordentlich starkem Ton, deren Decke von Pergament ist; eine gewöhnliche Flöte traversiere, die aber vermittelst einer Klappe einen vollkommenen Schalmeiton giebt; eine silberne Syrinx oder Pan-Pfeife von $2^1/_2$ Octaven; eine *Viola d'amour* von besonders starkem Klange, mit einem Dämpfer, der durchs Knie regiert wird; ein Spazierstock, welcher eine Stockvioline enthält; eine Willkommsharfe, die bei Eröffnung der Thür von selbst spielt. Specielle Nachrichten über diese Erfindungen findet man in Hiller's Nachrichten (Band IV, S. 192).

Wilder, Jerôme Albert Victor **van,** französischer Theaterdichter und Bearbeiter deutscher Vocalmusikwerke, ist am 21. August 1835 zu Wetteren bei Gent in Belgien geboren. Nachdem er an der Universität dieser Stadt die Rechte studirt und die Doctorwürde erworben, wandte er sich ganz der Musik zu und widmete auch ihr Jahre des ernsten Studiums am Genter Conservatorium — mit wie gutem Erfolg, dies zeigte sich an den Kritiken über Theater und Musik, die er damals für mehrere Zeitungen, namentlich für das »*Journal de Gand*« verfasste. Ende der 50ger Jahre siedelte er nach Paris über, wo der, für Verbreitung deutscher Vocalcompositionen in Frankreich unermüdlich thätige Verleger Flaxland alsbald seine aussergewöhnliche Fähigkeit zur Uebersetzung der deutschen Dichtungen ins Französische erkannte und ihm reichliche Beschäftigung auf diesem Gebiete gab. Für eine solche Aufgabe war W. nicht minder geeignet durch seine germanische (vlämische) Abstammung und genaue Kenntniss des Geistes der französischen wie der deutschen Sprache, als durch seine vielseitige Bildung und sein feines Musikverständniss. Vor allem empfand er die dem germanischen Ohre so dringende Nothwendigkeit des Zusammentreffens der betonten Silbe des Textes mit dem guten Takttheil der Musik und wusste die von seinen französischen Vorgängern gegen diese Grundregel der Vocalcompositionen begangenen Sünden so sorgfältig und glücklich zu vermeiden, dass seine Arbeiten in diesem Punkte den Originaldichtungen nichts nachgeben. Wilder's bescheidenes Debut auf diesem Kunstgebiete waren vierzig Lieder von Franz Abt; kurz darauf aber trat er mit der Uebersetzung eines Heftes Schumann'scher Lieder hervor, welche die Aufmerksamkeit aller Kenner

erregte, und in der Folge bearbeitete er, mit Ausnahme einer von Jules Barbier übertragenen Liedersammlung, fast sämmtliche Vocalcompositionen dieses Meisters, der seine gegenwärtige Popularität in Frankreich nicht zum kleinsten Theile ihm zu danken hat. Von Wilder's hierher gehörigen Arbeiten seien ausser den Liedern Robert Schumann's noch dessen »Paradies und Peri«, »Der Rose Pilgerfahrt«, »Des Sängers Fluch« und Adventlied erwähnt; daneben Mendelssohn's »Walpurgisnacht« und »Sommernachtstraum«, Händel's »Messias«, »Alexander's Fest«, »Judas Maccabäus« u. s. w.

Im Jahre 1867 sollte sich für W. der, allen französischen Dichtern gemeinsame Wunsch erfüllen, zur dramatischen Bühne in Beziehung zu treten. Auch jetzt blieb er in der Hauptsache seiner bisherigen Wirksamkeit treu, indem er sich die Popularisirung der in Frankreich noch unbekannten Meisterwerke des deutschen Operntheaters zum Ziel setzte. Seine erste, auf einer pariser Bühne erschienene Bearbeitung war die der komischen Oper von Mozart »*L'oca del Cairo*« (Die Gans von Cairo), deren verloren gegangenes Textbuch er nach den unter den Singstimmen befindlichen Worten und ungefähr im Sinne des Titels neu wiederherstellte. Die Aufnahme dieser »*L'oie du Caire*« betitelten Bearbeitung seitens des Pariser Publikums war eine so günstige, dass W. bald darauf auch Franz Schubert's Operette »Der häusliche Krieg« bearbeitete, welche unter dem Titel »*La croisade des dames*« einen ähnlichen Erfolg hatte. Weiter kamen von ihm mit grösserem oder geringerem Glück auf die Bühne die Bearbeitungen des »Barbier von Sevilla« mit Musik von Paisiello; »*La folie à Rome*« von Federico Ricci; »*La fête de Piedigrotta*« von Luigi Ricci; »Sylvana« von C. M. von Weber (eine besonders gelungene Bearbeitung), »*La reine Indigo*« und »*La Tsigane*« von Johann Strauss.

Wilderer, Johann Hugo, Vicekapellmeister und Kammerrath des Kurfürsten von der Pfalz ums Jahr 1713, hat die Oper »*Amala sunta*« in Musik gesetzt, welche zu Düsseldorf 1713 aufgeführt wurde, und in Amsterdam drucken lassen: »*Motetti à* 2, 3 *e* 4 *voci* mit zwei Violinen und Orgel«.

Wilfingsfeder, s. Wilphingsfeder.

Wildvogel, Christian, Rechtsgelehrter, vormaliger Sächsisch Eisenachischer Geheimrath, Professor zu Jena u. s. w., studirte in Jena und liess dort folgende Dissertation drucken: »*De cantibus angelicis ad cant. LV. conscr. dist. I Programma inaugurale*« (Jenae, Literis Mullerianis, 1699, in 4°, 16 S.). Als Professor zu Jena disputirte er mit dem Studenten Gantzland über folgende These: »*Dissertatio inauguralis juridica de buccinatoribus eorumque jure*« (Jena, 1711, in 4°, 52 S.). Zweite Auflage zu Torgau, 1740, in 4°, 52 S.

Wilhelm von Hirschau oder Hirsau (Gulielmus Abbas Hirsaugiensis), so genannt nach dem gleichnamigen, von den Franzosen zerstörten Benediktinerkloster des hlg. Aurelius im Würtembergischen Schwarzwaldkreis, war anfangs Mönch im St. Emmeranskloster zu Regensburg, von wo er 1068 als Abt nach Hirschau versetzt wurde. Bei seiner Ankunft daselbst fand er das Kloster nur wenig belebt, nach und nach aber zog der Ruf seiner Gelehrsamkeit immer neue Mitglieder herbei, so dass ihre Zahl endlich über 150 betrug; und da er die Einsicht besass, jeden der Neuankommenden nach seinen individuellen Anlagen zu beschäftigen, so wurde das Kloster binnen kurzer Zeit ein Schauplatz regsten geistigen Lebens. Die Menge der wissenschaftlichen und künstlerischen Capacitäten, die hier im Laufe der Zeit einen Wirkungskreis fanden, zog auch viele fremde Gäste an, welche die Einrichtungen des Klosters bewunderten und ihm nicht selten reiche Geldspenden zufliessen liessen, wodurch der Abt in den Stand gesetzt wurde, noch 23 Klöster nach dem Muster des seinigen zu stiften. Er starb am 4. Juni 1091*) mit Hinterlassung dreier Bücher philosophischen und astronomischen Inhalts, eine Schrift »*De horologia*«

*) Wie Gerber im „Neuen Tonkünstlerlexikon" IV, S. 574 schreibt, während Walther in seinem „Musikal. Lexikon" S. 296 den 4. Juli nennt.

und einer für die Musikgeschichte des Mittelalters wichtigen Abhandlung, welche in des Fürstabtes Gerbert Sammlung »*Scriptores ecclesiastici de musica sacra potissimum*« unter dem Titel »*Musica S. Wilhelmi Hirsaugiensis Abbatis*« erschienen ist. Dieses Werk, nach einer Handschrift in der Bibliothek zu St. Gallen und einer andern aus der Wiener Bibliothek veröffentlicht, handelt in 41 Capiteln vom antiken Tonsystem und dem gregorianischen Kirchengesang. In der Hauptsache folgt W. dem Guido von Arezzo, doch weicht er hin und wieder von ihm ab und verbessert ihn sowohl, wie auch einen andern seiner Vorarbeiter, den Berno Augiensis, Abt von Reichenau. Bemerkenswerth ist, dass in diesem Werke weder von der dem Guido zugeschriebenen Solmisationsmethode noch von der praktischen Ausübung des mehrstimmigen Gesanges (der Diaphonie) die Rede ist, woraus man schliessen darf, dass beide erst in späterer Zeit allgemein gebräuchlich geworden sind. Dagegen nimmt W. schon zwölf Tropen oder Tonarten an und erklärt dieselben, was vermuthlich den Glareanus, der dies Werk bei seiner Ausgabe des Boetius gebraucht hat, veranlasste, seine eigne Abhandlung über Musik »Dodekachordon« zu nennen.

Ein zweites Werk des W., betitelt »*De musica et tonis*« (Codex Saec. XII.) wurde zu Ende des 18. Jahrhunderts als Manuscript von dem Nürnberger Alterthumsforscher von Murr aufgefunden und in einer 1801 zu Nürnberg gedruckten, Joseph Haydn gewidmeten Abhandlung unter dem Titel »*Notitia duorum codicum musicorum*« u. s. w. beschrieben; es ist 73 Blätter stark und folgenden Inhaltes: Fol. 1: *De numeris musicis et consonantiis.* Fol. 3: *Breviarum de musica.* Fol. 4: *De inventione et ordine chordarum.* Fol. 6: *De speculatione monochordi.* Fol. 7: *De proportionibus.* Fol. 8: *De inventione consonantiarum et quid sit consonantia,* Fol. 17: *Quid moderni sentiant de ascensu troporum.* Fol. 20: *De musicis intervallis.* Fol. 21: *Versus atque notas Hermanus protulit istas.* Fol. 22: *De quatuor modis vocum.* Fol. 24: *De mensurando monochordo.* Fol. 27: *De chromatico et enarmonico genere.* Fol. 28: *Recapitulatio brevis mensure rescripte in diatonico genere.* Fol. 29: *De nominibus chordarum abbreviatio.* Fol. 29b: *Principio norme monochordum quadriforme* — nebst einem Anhang über die Mensur der Pfeifen und der Cymbeln. Walther nennt den Titel dieses Werkes in seinem 1732 erschienenen musikalischen Lexikon, ohne jedoch über seinen Inhalt Näheres mitzutheilen.

Wilhelm, Abt des Klosters St. Bénigne zu Dijon, wurde um Mitte des 10. Jahrhunderts geboren. Er erwarb sich einen grossen Ruf bei seinen Zeitgenossen durch seine ärztlichen und musikalischen Fähigkeiten, welche letztere er durch die von ihm eingeführten Verbesserungen verschiedener Theile des Kirchengesanges bethätigte; auch führte er eine neue, von dem gregorianischen abweichende Art des Gesanges in der Kirche ein. Er starb 1031 und wurde nach seinem Tode canonisirt.

Wilhelm, Carl, der Componist des populärsten Liedes der Neuzeit: »Die Wacht am Rhein« ist am 5. September 1820 zu Schmalkalden geboren und wurde von seinem Vater in den Anfangsgründen der Musik unterrichtet. In den Jahren 1834—36 genoss er den Unterricht von Baldewein, Bott und Spohr in Cassel und ging dann nach Frankfurt a. M., um bei Aloys Schmitt seine Studien im Clavierspiel und bei Hofrath Andrée in der Composition zu beenden. Darauf liess er sich in Crefeld als Musiklehrer nieder und übernahm die Leitung der Männerliedertafel, die er erst Ende 1864 aufgab. In dieser Stellung schrieb er eine Reihe von Männerchorliedern und darunter das oben erwähnte »Die Wacht am Rhein«, das 1854 in der Erk-Gräf'schen Chorliedersammlung bei Bädecker in Essen erschien und das im letzten Kriege 1870—71 zu so ausserordentlicher Popularität gelangte. 1860 erhielt er den Titel eines Königl. Musikdirektors und 1865 zog er sich nach seiner Vaterstadt Schmalkalden zurück, wo er in stiller Zurückgezogenheit lebte, bis ihn der Krieg wieder in die Oeffentlichkeit führte. Von der Kaiserin Augusta erhielt er 1870 die goldene Medaille für die Composition »Die Wacht am Rhein« und

nach beendetem Kriege erhielt er vom deutschen Reich eine Dotation von jährlich 3000 Mark, deren er indess sich nicht lange erfreute, er starb bereits am 26. August 1873 in Schmalkalden. Von seinen zahlreichen andern Männerchorliedern hat keins weitere Verbreitung gefunden.

Wilhem (unrichtig auch Wilhelm), Guillaume Louis Bocquillon, französischer Volksgesanglehrer, ist am 18. December 1781 zu Paris geboren. Als sein Vater, Commandant der Citadelle von Propignan, 1791 zur Nordarmee berufen wurde, nahm er den zehnjährigen Knaben mit, und zwei Jahre später schloss sich derselbe sogar als activer Soldat dem Kriegszuge nach Holland an, dessen Beschwerden er ungeachtet seines zarten Alters so standhaft ertrug, dass er für die militärische Laufbahn prädestinirt erschien. Nachdem er jedoch im Juli 1795 in die vom Herzog Larochefoucauld gestiftete Schule von Liancourt eingetreten war, ergab er sich mit Eifer den grammatischen, mathematischen und musikalischen Studien; namentlich zogen ihn die letzteren derart an, dass er nach einigen Jahren beschloss, sich ganz der Musik zu widmen. Am 19. Februar 1801 wurde er in das Pariser Conservatorium aufgenommen, wo er zwei Jahre mit Erfolg studirte, hauptsächlich den Gesang unter Gossec's Leitung. Dann erhielt er eine Stelle, zuerst als Repetitor der Musik, später als Musiklehrer an der Militärschule von Saint-Cyr, hielt jedoch nur fünf Jahre in derselben aus, da es ihn drängte, mit voller Freiheit und in einem grösseren Kreise von Fachgenossen seiner Kunst zu leben. Vorläufig konnte sein Plan, nach Paris überzusiedeln, aus Mangel an Existenzmitteln nicht zur Ausführung gelangen, bis 1806 einer seiner Gönner Namens Jomard, später Mitglied des Institut de France, ihm Beschäftigung bei der vom Ministerium des Innern auf Staatskosten unternommenen Publication des Riesenwerkes »*Description de l'Egypte*« verschaffte. Bei dieser Veranlassung lernte W. den Dichter Béranger kennen und schloss bald warme Freundschaft mit ihm, ist auch der erste gewesen, der seine Lieder in Musik setzte, von denen einige, wie »*La vivandière*«, »*La Bonne-Vieille*« für längere Zeit populär wurden. Inmitten dieser Beschäftigungen aber benutzte er jede Gelegenheit, um seine Neigung zur musikalischen Lehrthätigkeit zu befriedigen; zur vollen Entfaltung gelangte dieselbe indessen erst 1810, wo er die Stellung eines Professors der Musik am *Lycée Napoléon*, nachmaligem *Collége de Henry VI.* übernahm, welchen Wirkungskreis er bis zu seinem Tode nicht verlassen hat.

Neben seinen Pflichten als Lehrer an der genannten Anstalt beschäftigte ihn namentlich seit 1815 der Plan, die um diese Zeit in den französischen Volksschulen eingeführte Methode des gegenseitigen Unterrichts (Lancaster'sche Methode) auch beim Musikunterricht zur Anwendung zu bringen. Seine ersten Versuche auf diesem Gebiete, welche er in den von ihm eingerichteten Privatmusikschulen und in verschiedenen Pensionaten für junge Leute beider Geschlechter anstellte, erregten durch ihre günstigen Ergebnisse so sehr die öffentliche Aufmerksamkeit, dass die Unterrichtsbehörde des Departement der Seine am 23. Juni 1819 den Beschluss fasste, den Musikunterricht in die Elementarschulen einzuführen und W. damit beauftragte, denselben zu organisiren. Die von 300 Kindern besuchte Schule Saint-Jean de Beauvais wurde nun der Centralpunkt seines musikalisch-pädagogischen Wirkens und seine Methode bewährte sich hier so glänzend, dass ihm im Beginn des folgenden Jahres auch der Gesangunterricht an der polytechnischen Schule übergeben wurde. Ebenfalls 1820 übertrug ihm der Minister des Innern die Organisation und Leitung einer Normal-Musikschule, welche schon nach Jahresfrist die überraschendsten Resultate lieferte, und da W. inzwischen begonnen hatte, seine Principien der musikalischen Erziehung zu veröffentlichen und sie so zur Kenntniss der weitesten Kreise zu bringen, so wuchs die Theilnahme des grossen Publikums für seine Bestrebungen von Jahr zu Jahr: 1830 belief sich die Zahl der unter seiner musikalischen Leitung stehenden Pariser Elementarschulen schon auf zehn, und es war Verfügung getroffen, zwölf andere in gleicher Weise

zu organisiren. Mittlerweile hatte W. den glücklichen Gedanken gefasst, die Schüler sämmtlicher unter seiner Obhut stehenden Anstalten zu einem gewaltigen, durch regelmässige Uebungen geschulten Chor zu vereinigen, welchen er Orphéon nannte. Schon bei ihrem ersten Erscheinen in der Oeffentlichkeit (October 1833) erregten die Leistungen dieses Chores durch die wunderbare Präcision und Feinheit des Vortrages bei Künstlern wie bei Laien den lebhaftesten Enthusiasmus. Dabei aber blieb W. nicht stehen: um neben den Knabenstimmen auch Männerstimmen zu seiner Verfügung zu haben, ging er nunmehr an die Einrichtung ähnlicher Anstalten für Jünglinge, wobei er in erster Reihe die musikalische Erziehung des Arbeiterstandes ins Auge fasste. Auch dieses Unternehmen gelang aufs Beste, denn schon nach kaum zweijähriger Uebung konnten die Erwachsenen in der Fähigkeit des vom Blatte Lesens und des verständnissvollen Vortrages mit den Kindern wetteifern. Diese Beharrlichkeit Wilhem's in der Verfolgung der höchsten künstlerischen sowie auch socialen Ziele fand 1835 eine glänzende äussere Anerkennung in seiner Ernennung zum General-Direktor des Gesangunterrichts in sämmtlichen Elementarschulen der Stadt Paris mit einem Jahresgehalt von 6000 Franken, sowie zum Ritter des Ordens der Ehrenlegion. Im Jahre 1839 wurde er von der Regierung als Inspektor des Universitäts-Gesangunterrichts und im folgenden Jahre in gleicher Eigenschaft an der Normalschule zu Versailles angestellt. Um diese Zeit erstreckte sich der Kreis seines Wirkens schon weit über Frankreichs Grenzen hinaus; namentlich kamen die englischen Musikfreunde in grosser Zahl nach Paris, um im persönlichen Verkehr mit ihm seine Methode kennen zu lernen, zum Zwecke ihrer späteren Einführung in die Arbeiterkreise der grossen industriellen Etablissements von London und Liverpool. Bei so vielfachen an ihn gestellten Ansprüchen jedoch mussten die physischen Kräfte des Künstlers sich frühzeitig erschöpfen; schon Ende 1841 fühlte er sich den Anstrengungen seines Berufes nicht mehr gewachsen; im April 1842 verschlimmerte eine Brustentzündung seinen Zustand und am 26. desselben Monats beschloss er im Alter von 60 Jahren sein thatenreiches Leben. Zur Zeit seines Todes belief sich die Zahl der, seiner musikalischen Leitung anvertrauten Kinder auf 12000, die der Männer, fast alle dem Arbeiterstande angehörig, auf 15000. Aus dieser Masse hatte er für die grossartigen Produktionen seines Orphéon während seiner letzten Lebensjahre die besten Kräfte bis zur Höhe von 12 bis 1500 Köpfen ausgewählt und so jene Vollendung der Ausführung erreicht, welches seiner Methode einen Weltruf verschafft hat.

Von Wilhem's Compositionen und theoretischen Arbeiten sind die folgenden in die Oeffentlichkeit gelangt: 1) Drei Hefte Romanzen mit Texten von Parny, B. Autier und Béranger (Paris, bei Le Duc). 2) Rhythmische Composition der Psalmen Davids für drei gleiche oder ungleiche Stimmen (Paris, 1836). Eine zweite Sammlung für das Consistorium der reformirten Kirche zu Paris erschien in demselben Jahre und zwei Jahre später bei Risler eine Gesammtausgabe, die sämmtlichen Psalmen enthaltend. 3) Die Psalmen David's für eine Singstimme nebst geistlichen Liedern (Paris, 1839). 4) Orphéon, Repertorium des Chorgesanges zum Gebrauch der Kinder und der Erwachsenen mit Originalcompositionen und einer Auswahl von Gesängen älterer Meister (Paris, Perrotin & Hachette, 1837—1840, fünf Bände; die letzte, 1847 veröffentlichte Ausgabe umfasst zehn Bände). Hieran schliessen sich die folgenden Unterrichtswerke*): 5) »*Guide de la méthode élémentaire et analytique de musique et de chant*« (Paris, 1821—1824), wovon eine zweite Auflage 1827 und eine dritte unter dem Titel »*Méthode, ou instructions sur l'emploi simultané des tableaux de lecture musicale et de chant militaire*« 1835 bei Hachette (Paris) erschien; die letzte (sechste)

*) Die in diesen Werken mitgetheilte Gesang-Lehrmethode unterscheidet sich von den früheren in der Hauptsache dadurch, dass der Schüler nicht durch das Wort allein erzogen wird, sondern auch die Bewegungen der Augen, Hände und Füsse des Lehrers genau beobachten und studiren muss.

Ausgabe dieses Werkes erschien ebenda 1845 unter dem Titel: »*Guide complet de la méthode B. Wilhem, ou instructions*« u. s. w. 6) »*Tableaux de lecture musicale et d'exécution vocale, conformes aux principes et aux procédés de l'enseignement simultané*«, Tafeln zur Uebung im vom Blatte Singen nach W.'s Methode, zuerst 1827 bis 1832, später in drei weiteren Auflagen in Paris bei Hachette erschienen. 7) »*Manuel musical à l'usage des colléges*« u. s. w., von 1836 bis 1849 in sieben Auflagen erschienen, nachdem von den sechs ersten dreiundvierzigtausend Exemplare verkauft waren. Endlich ist W. noch der Verfasser eines im »*Dictionnaire des découvertes*« veröffentlichten Artikels über die Arbeiten des Musikgelehrten Perne und eines in Paris ohne Datum erschienenen Nekrologs seines Collegen J. B. Morel. Näheres über diesen Künstler findet man in einer bei Hachette in Paris 1842 erschienenen Rede von Jomard, Ehrenpräsidenten der Gesellschaft zur Förderung des Elementar-Unterrichts, betitelt: »*Discours sur la vie et sur les travaux de G. L. B. Wilhem*« nebst einem Trauergesang für Doppelchor von Hubert, Porträt und Facsimile W.'s und einer historischen Abhandlung über die Einführung des Gesangunterrichts in die französischen Schulen; ferner in einer »*Notice historique sur la vie et sur les ouvrages de G. L. B. Wilhem*« von Eugénie Niboyet (Paris, 1843) und in einer zweiten »*Notice*« u. s. w. von J. Adrien de Lafage (Paris, 1844).

Wilhelmj, August Emil Daniel Friedrich Victor, unbedingt der gefeierteste und populärste Geiger seit Paganini, ist am 21. Septbr. 1845 zu Usingen, der vormaligen Residenz der Fürsten von Nassau-Usingen, geboren. Noch im Mai 1876 hielt sich der Meister auf Einladung des Stadtrathes von Usingen dort auf, wo er Gegenstand der unglaublichsten Ovationen war. Beispielsweise sei erwähnt die ihm zu Theil gewordene höchst seltene Auszeichnung der Ernennung zum »Ehren-Bürger« dieser Stadt und die zur bleibenden Erinnerung an den Tag seines Besuches von dem Stadtvorstande beschlossene Gründung einer Stiftung, welche den Namen »August-Wilhelmj-Stiftung« führt. Des Künstlers Vater ist der weithin berühmte Rheingauer Wein-Producent Dr. juris August Wilhelmj zu Hattenheim, ehemals Königl. Preussischer Obergerichts-Anwalt. Seine Mutter, geborene Charlotte Petry, war selbst eine grosse Künstlerin, Schülerin des bekannten Hofrathes André zu Offenbach, sowie von Frederic Chopin und Marco Bordogni zu Paris. Den ersten Unterricht auf der Violine erhielt W. von dem Herzogl. Nassauischen Hofconcertmeister Conrad Fischer in Wiesbaden. W.'s Fortschritte müssen überraschend gewesen sein, denn als Henriette Sontag Anfang der fünfziger Jahre zum Besuche im Wilhelmj'schen Hause war, spielte der damals kaum siebenjährige Knabe bereits mit so origineller Tonbildung, correcter Reinheit und einem so natürlichen Ausdrucke, dass die grosse Sängerin ihn ganz gerührt küsste und ausrief: »Du wirst 'mal der deutsche Paganini werden!«

Seine musikalischen Anlagen entwickelten sich unter der umsichtigen Leitung seines trefflichen Lehrers in auffallender Weise. Was indessen schon in seiner frühesten Jugend das allgemeine Erstaunen der Kunstkenner erregte, war, nächst seinem individuellen, breiten Tone, ein äusserst feines musikalisches Gehör, das ihn aus einem angeschlagenen Accorde, ja aus einem Chaos von Tönen jeden einzelnen Ton herauszuhören und mit Sicherheit zu benennen befähigte. Im November 1853 war es, als W. zum ersten Male ein Quartett hörte und in einem solchen selbst mitspielte; es war von Haydn. Der Knabe hielt sich dabei so wacker, dass er nicht nur nicht aus dem Tacte kam, sondern gleich so musikalisch pointirte und sicher und fest seinen Part abspielte, als ob er schon Jahre lang am Quartett-Pulte gesessen hätte. Am 8. Jan. 1854 spielte er zum ersten Male öffentlich in Limburg an der Lahn in einem Concerte zum Besten der dortigen Stadtarmen. Sein zweites öffentliches Auftreten war am 17. März 1856 und zwar im Hoftheater in Wiesbaden — und jedesmal machte er Sensation durch das Musikalische seines Vortrages. Trotz aller dieser Anzeigen einer hervorragenden musikalischen Begabung war Wilhelmj's Vater

gegen eine ihr entsprechende Berufswahl. Er hatte ihn vielmehr für die Gelehrten-Laufbahn bestimmt, und erst nach langem Zögern fügte er sich den unermüdlichen Bitten seines heranwachsenden Sohnes, sich ganz der Tonkunst widmen zu dürfen, unter der Bedingung, dass ein competenter Kunstrichter die Anlagen August's bedeutend genug fände, um eine solche Entschliessung zu rechtfertigen.

Im Frühjahre 1861 wandte sich daher W., mit Empfehlungen des Prinzen Emil von Wittgenstein versehen, nach Weimar an Franz Liszt. Bei dieser für sein Leben entscheidenden Prüfung spielte er Liszt Louis Spohr's »Gesangsscene« und H. W. Ernst's »Ungarische Weisen« vor. Liszt, der ihn auf dem Clavier accompagnirte, erkannte sofort die hohe Begabung; und, nachdem auf sein Verlangen W. noch Einiges *prima vista* gespielt und auch dieser Aufgabe sich mit erstaunlichem Geschicke entledigt hatte, sprang der Clavierheros auf, und rief: »Und da konnte man noch über Ihren Beruf schwanken?! Die Musik ist Ihnen ja angeboren! Sie sind so sehr für die Geige prädestinirt, dass dieselbe für Sie hätte erfunden werden müssen, wäre sie noch nicht dagewesen! Arbeiten Sie fleissig weiter; die Welt wird noch von Ihnen reden, junger Mann!« Einige Tage später geleitete Liszt seinen neuen Protegé persönlich nach Leipzig, um Ferdinand David's vielbewährter Leitung die weitere Ausbildung anzuvertrauen: »Hier bringe ich Ihnen den zukünftigen zweiten Paganini« — mit diesen Worten führte er ihn ein — »sorgen Sie für ihn!« Von 1861—1864 gehörte W. darauf dem Leipziger Conservatorium an; zu Lehrern in der Theorie der Musik hatte er hier Moritz Hauptmann und Ernst Friedrich Richter, in Wiesbaden später noch Joachim Raff.

Ferdinand David leitete seine Studien auf der Geige — deren Technik W. bei seinem Eintritte in das Conservatorium übrigens schon so vollkommen beherrschte, dass er dafür kaum einen Lehrer mehr nöthig hatte — und seiner Anregung vorzüglich dankt W. den klassischen Stil, der ihn jetzt so sehr im Solo- und Quartettspiele auszeichnet. Er wurde David's Lieblings-Schüler, das *enfant gâté* der musikalischen Kreise Leipzigs. Von seinen Mitschülern wurde er gleich Anfangs als ein grosses Wunder angestaunt und oft in seiner Wohnung um Extraproben seiner Virtuosität angegangen. Ich selbst hörte einmal bei dieser Gelegenheit die berühmte Ernst'sche Transcription des »Erlkönig« von Franz Schubert mit einer Makellosigkeit und Vollendung, die ans Unglaubliche streifte. »Es ist eine wahre Freude« — pflegte dann F. David freudestrahlend zu sagen — »Schwierigkeiten giebts für ihn nicht!« Grosse Triumphe aber feierte W. bereits gelegentlich einer öffentlichen Prüfung des Conservatoriums (9. April 1862), in welcher er das *Concerto pathétique (fis-moll)* von Ernst spielte; man erinnerte sich nicht, jemals bei derlei Gelegenheiten in Leipzig einen ähnlichen Enthusiasmus erlebt zu haben.

Am 24. November 1862 spielte er zum ersten Male in einem Gewandhaus-Concerte und zwar das »Concert in ungarischer Weise« von Josef Joachim. F. David aber gewann seinen Schüler in der Folge so lieb, dass er ihn immer mehr in seine Nähe zog. Die das Bild eines Mustergeigers darstellende Titel-Vignette von David's berühmter Violinschule ist sogar einer Photographie seines Lieblingsschülers entlehnt. In David's Hause lernte der junge Künstler auch seine spätere Gattin, die kunstsinnige Nichte seines Gastfreundes, Freiin Sophie von Liphart, kennen, mit der er sich am 29. Mai 1866 vermählte. Eine schwere Krankheit, die W. bald nach seinem Austritte aus dem Conservatorium zu überstehen hatte, hielt ihn für längere Zeit seinen Studien fern; doch sobald als möglich nahm er dieselben mit verdoppeltem Eifer wieder auf. Seine erste Kunstreise (Spätherbst 1865) führte ihn in die Schweiz; im Frühjahr 1866 besuchte er Holland und darauf Grossbritannien, wo er durch Jenny Lind's Einfluss am 17. September 1866 in London zum ersten öffentlichen Auftreten kam; es war in einem jener grossen Concerte Alfred Mellon's im königlichen Coventgarden-Theater. Er erregte beispielloses Aufsehen; man wähnte sich

zurückversetzt in die Zeiten des ersten Erscheinens Nicolo Paganini's. Am 20. Januar 1867 spielte er zum ersten Male in Paris, in einem der berühmten, von Pasdeloup im Cirque Napoléon gegebenen »*Concerts popularis pour la musique classique*«. Kritik und Auditorium waren einig, in ihm die höchste Vollendung eines Geigers kennen gelernt zu haben; man nannte ihn »*le nouveau Paganini*« — und »*inconnu hièr, le voilà célèbre aujourd'hui*« (wie die Pariser mit Selbstgefühl sagten), kehrte W. nach diesen Erfolgen über den Rhein zurück. Im Herbste 1867 besuchte er Italien; in Florenz trugen ihm seine Leistungen im Vortrage klassischer Musik die Ernennung zum Protektor der »*Società di quartetto*« ein. Im Januar 1868 folgte er einer Einladung der kunstverständigen Grossfürstin Helena Pawlowna von Russland nach St. Petersburg, wo er mit Hector Berlioz und anderen berühmten Tonmeistern im Palais Michel wohnte und seinerseits nicht wenig beitrug zu den erhabenen musikalischen Hochgenüssen, welche die Salons der genialen Fürstin berühmt gemacht haben. Hier war es auch, wo Hector Berlioz das bekannte Wort gesprochen: »Niemals habe ich einen Geiger mit einem solch' eminenten, bezaubernden und edlen Tone gehört als August Wilhelmj — ich gestehe seine ganze Art und Weise hat etwas Phänominales!« Am 27/15. Januar 1868 spielte W. zum ersten Male öffentlich in der Czaarenstadt — das Auditorium war in förmliche Extase versetzt.

In der nun folgenden Saison (1868—1869) besuchte W. wiederholt die Schweiz, Frankreich und Belgien und in der nächsten (1869—1870) unternahm er eine grössere Concert-Tournée durch die hervorragenderen Städte Englands, Schottlands und Irlands, überall fabelhafte Triumphe feiernd. Das Jahr 1871 führte unseren Geiger wieder nach Holland, wo er noch grössere Sensation machte, als 1866, und in Leyden sogar mit einem solennen Fackelzuge überrascht wurde. 1871—1872 bereiste er Schweden, Norwegen und Dänemark. Seine erste grössere Concert-Tournée durch Deutschland aber und Oesterreich fällt in den Winter 1872—1873; er besuchte Norddeutschland, die russischen Ostsee-Provinzen, Polen, Galizien und die österreichischen Kronländer, sodann Süddeutschland, den Rhein und Holland (März 1874). Das erste Auftreten Wilhelmj's in Berlin fand am 22. Octbr. 1872 in der Sing-Akademie, in Wien am 23. März 1873 im grossen Musikvereins-Saale statt. Der Erfolg in beiden Hauptstädten war Epoche machend; niemals hat Kritik und Publikum einen Künsler einmüthiger gewürdigt und anerkannt. Die Jahre 1875 bis 1877 verbrachte W. meist in England, wo er sowol in London als in den Provinzen das colossalste Furore machte, ja man kann wol sagen, ein Aufsehen erregte, wie vor ihm kaum ein anderer Künstler. Besonders hervorgehoben zu werden verdient noch seine von Richard Wagner selbst als »so sehr verdienstlich« bezeichnete Thätigkeit bei den Bühnenfestspielen zu Baireuth, wo er namentlich den äusserst mühevollen Posten eines Concertmeisters mit einem Eifer, einem Fleisse, einer Sachkenntniss und einem Ernste besorgte, welche nur in dem Dirigenten des ganzen Werkes, Hans Richter, einen Pendant finden. Grosse unvergängliche Verdienste hat sich weiter W. vornehmlich auch durch seine Thätigkeit für die Richard Wagner'sche Musik in England erworben, so dass ihn die »Times« mit Recht den »eifrigsten und erfolgreichsten Förderer Richard Wagner's« nannte. Er war es auch, der R. Wagner bewog, im Mai 1877 nach London zu kommen und der die Wagner'schen Concerte dort ermöglichte. W. leitete ausserdem selbst bei diesen Wagnerfesten in der königlichen Alberthalle unter des Meisters persönlicher Oberdirecktion das aus 200 Mitgliedern bestehende Orchester.

Die allzugrossen Anstrengungen aber, welche diese Wagner-Concerte mit sich führten, warfen leider den gefeierten Künstler bald darauf lebensgefährlich krank darnieder, so dass er für längere Zeit der Ausübung seiner Kunst ganz entsagen musste. Wieder hergestellt ging W. abermals nach London, wo er namentlich in den grossen Crystallpalast-Concerten von A. Manns wiederum

die seltensten Triumphe feierte. Mit Beginn 1878 folgte der Künstler einer höchst schmeichelhaften Einladung nach Italien. Hier erregte er fast unglaubliches Furore. Im Monat März 1878 veranstaltete er in Mailand eine glänzende Serie von »Abenden für deutsche Kammermusik«, welche ihm die feierliche Ernennung zum Ehrenmitgliede der berühmten Mailänder »*Società di quartetto*« einbrachte. Der Enthusiasmus, welchen August Wilhelmj überhaupt im Vaterlande von Paganini hervorrief, überbot alles bis jetzt Dagewesene. Seit Ende September 1878 concertirt der unvergleichliche Künstler in Amerika mit Erfolgen, die selbst seine in Europa errungenen in den Schatten stellen.

1871 ward W. der Charakter eines Professors verliehen; ausserdem ist W., wie Eingangs erwähnt, Ehrenbürger der Stadt Usingen, Ehren-Mitglied vieler künstlerischer und gelehrter Gesellschaften, sowie Inhaber der grossen goldenen Medaille für Kunst und Wissenschaft, Ritter zahlreicher hoher Orden u. s. w. In der Composition hat sich W. nicht ohne Glück versucht; einige hübsche Geigensachen, darunter ein grösseres, noch nicht veröffentlichtes Concert, recht originelle Lieder, sowie eine umfangreichere Hochzeits-Cantate für Soli, Chor und Orchester sind dem Schreiber dieses bekannt. Geschätzt sind seine Violin-Transcriptionen Chopin'scher, Bach'scher und Wagner'scher Werke. Was seine Specialität als Geiger betrifft, so steht W. anerkannt als Solist wie Quartettist gleich hoch; besonders hervorzuheben aber sind seine Leistungen in den letzten Quartetten Beethoven's und in den Werken der neueren Tondichter. Johann Sebastian Bach namentlich wird von Keinem so vollendet interpretirt, als von Wilhelmj. Als ihn einstmals Richard Wagner die Chaconne vortragen hörte, fiel er ihm mit Thränen in den Augen um den Hals, und sagte: »Reden kann ich nicht, lieber Wilhelmj — aber Sie müssen fühlen, welchen Eindruck Sie auf mich gemacht haben. Es ist das Grösste, was mir in der reproduktiven Kunst noch vorgekommen ist!« Ebenso giebt es keinen Geiger, welcher die sämmtlichen Compositionen Paganini's mit solcher Vollendung spielt, als W. Man muss sie von ihm gehört haben, um einen Begriff von seiner Technik zu bekommen. Schon darum jedoch verdient W. den ersten Platz unter den lebenden Meistern der Geige, weil er nicht einseitig ist, sondern das gesammte Gebiet der Violin-Literatur sein Repertoir nennt. Er ist vollendeter Meister in allen Stilarten. Dass er die lebenden Tondichter besonders berücksichtigt, kann man ihm nur danken; so findet man auf seinen Programmen in neuerer Zeit prävalirend die Namen: Rubinstein, Raff, Swendsen, August Reissmann, Ferd. Hiller u. s. w.

Von Wilhelmj, dem echten Rheinländer mit all' seinen Vorzügen und Fehlern, konnte Dr. Wilhelm Mohr in der »Kölnischen Zeitung« gelegentlich des Vortrages des Raff'schen Concertes sehr richtig sagen: »Wer vermochte da noch zu unterscheiden, was dem schaffenden und was dem nachschaffenden Künstler angehörte?« Speciell über Wilhelmj's Qualität als Geiger scheint nun auch Wilhelm Mohr mit wenigen Worten das Richtige getroffen zu haben: »Wo ist eine Sängerin oder ein Sänger in Deutschland, welcher Wilhelmj in der Kunst der Tonbildung gleichkäme? — eine andere Seite der Wilhelmj'schen Vorzüge ist (ausser dem wunderbar grossen und transparenten Tone) die beispiellose Reinheit und Schallkraft der Terzen-, Sexten-, Octaven- und Decimen-Doppelgänge. Wilhelmj ist in allem diesem einzig. In dem specifisch Violinistischen dürfte derselbe allerdings unerreicht dastehen — es fragt sich, ob selbst Paganini diese reelle Technik besass?« Um es mit wenigen Worten zu sagen: Wilhelmj's individuelle Grösse als Geiger liegt in dem vornehmen, klassischen, originalen Vortrage, dem stets absolut reinen*) und wunderbar grossen Tone, verbunden mit einer beispiellosen technischen Vollendung — in der Vereinigung dieser charakteristischen Vorzüge steht ihm keiner seiner

*) Ferdinand Laub sagte einmal: „August Wilhelmj kann gar nicht falsch spielen — ich glaube, selbst wenn er wollte!“

Collegen gleich. Grosse unbestreitbare Verdienste hat sich W. endlich noch erworben durch seine erfolgreichen Bemühungen um die Erweiterung und Erhöhung der Leistungsfähigkeit seines Instrumentes, denn, wenn auch besondere Naturanlagen ihn hierbei begünstigen, so ist doch sein grosser, edler, voller Ton, seine eigenthümliche Behandlung der Doppel-Griffe, in welchen er ganze Cantilenen mit einer sich jeder Beschreibung entziehenden Wirkung vorträgt, und vieles Andere, was sein grossartiges hinreissendes Spiel vor allen Anderen auszeichnet, das Ergebniss eines ganz neuen, tiefdurchdachten Systems — wie dies schon von Professor Jules Ghymers vom Lütticher Conservatorium in einem, Wilhelmj's Leistungen bei einem Concerte besprechenden grösseren Aufsatze als eines seiner hervorragendsten Verdienste anerkennt und eingehend erörtert worden ist. Hoffentlich wird W. selbst sich des Ausführlicheren hierüber noch vernehmen lassen.

Wilisch, Christ. Friedrich, Dr. theol., Superintendent und erster Prediger in Freiberg, war zu Liebstadt bei Dresden am 21. Septbr. 1684 geboren und starb zu Freiberg am 2. Jan. 1759. Zwei seiner Dissertationen, welche musikgeschichtliches enthalten, haben folgende Titel: »*De celebrioribus musicorum solidiori doctrina illustrium exemplis loco alicujus propemptici*« (Annabergae, 1710, in 4°). »*Oratio de prima currendae et chori symphoniaci institutione*« (Freiberg, 1735, in 8°).

Wilisch, Christian Gotthold, Sohn des Vorigen, geboren zu Annaberg, starb 1773 zu Freiberg, wo er Magister und Prediger an St. Nikolaus war. Er schrieb eine Abhandlung, deren Inhalt der Titel mittheilt: »Von den Posaunen und Trommeln und deren Gebrauch, sowohl bei dem öffentlichen Gottesdienst, als auch in Kriegsläuften und bei dem Polizeiwesen des Volks Israel, in einiges Licht zur Erkenntniss gesetzt« (Leipzig, 1760, in 4°, 56 S.).

Wilke, Friedrich, Lehrer am Gymnasium, Musikdirektor und Organist an beiden Hauptkirchen zu Neu-Ruppin, einer der kundigsten Männer seiner Zeit im Fache des Orgelbaues, wurde am 13. März 1769 zu Spandau geboren, erhielt den ersten Unterricht in der Musik von seinem Vater und vom Organisten Neumann, dann im Generalbass vom Organisten Grosse und in der Composition vom Kapellmeister Kalkbrenner in Berlin, wo er, vom Vater zum Theologen bestimmt, das Gymnasium besuchte. Schon in seinem elften Jahre spielte er beim Gottesdienste mit Beifall die Orgel und konnte im 14. Jahre als Clavier- und Violoncellspieler in Concerten mitwirken. 1791 übernahm er, der Theologie entsagend, die Stelle des zweiten Organisten in Spandau. 1809 kam er als Lehrer und Organist nach Neu-Ruppin, führte hier den Gesangunterricht am Gymnasium ein, stiftete einen Singverein, veranstaltete grosse Musikaufführungen und wirkte durch Unterricht und fördernde Thätigkeit sehr segensreich. Er erhielt den Titel Königl. Musikdirektor und wurde 1821 zum Commissarius in Orgelbauangelegenheiten beeidigt. Auf diesem Gebiete erwies er sich noch als ganz besonders sachkundig und hat an vierzig Abhandlungen über Orgelwesen geschrieben, welche in der »Leipziger musikalischen Zeitung« veröffentlicht sind: Band 28, S. 97—113 (»Ueber den Verfall des Kirchengesanges«); Band 28, S. 801—825; Band 24, S. 727 und 751; Band 23, S. 625—641; Band 25, S. 149; Band 27, S. 263; Band 26, S. 673—689; Band 30, S. 65; Band 33, S. 653. In der »Cäcilia«: Band 9, S. 156—170; Band 12, S. 100—206; Band 16, S. 64. Ferner gab er die folgenden Abhandlungen separat heraus: »Beschreibung einer in der Kirche zu Perleberg im Jahre 1831 aufgestellten neuen Orgel« (Neu-Ruppin, 1832, in 8°, 43 S.). »Leitfaden zum praktischen Gesangunterricht, besonders auf dem Lande, nebst einer Abbildung des Octochords« (Berlin, Maurer, 1812, in 4°, 68 S.). »Beschreibung der St. Katharinenkirchen-Orgel in Neustadt zu Salzwedel« (Berlin, 1839, in 8°). »Beiträge zur Geschichte der neueren Orgelbaukunst« (Berlin, 1846, in 8°). »Ueber Wichtigkeit und Unentbehrlichkeit der Orgelmixturen und ihre Eintheilung« (Berlin, 1839, in 8°). 1829 erhielt W. bei Gelegenheit der Aufführung einer Cantate, die er

zur Enthüllung der Statue Friedrich Wilhelm II. componirte, die goldene Medaille. Nach 50jähriger Dienstzeit trat er in Pension und starb im Hause seiner Tochter zu Treuenbrietzen am 31. Juli 1848.

Wilke, Johann Georg Leberecht von, Dr. phil. und der Rechte, Hof- und Justizrath zu Weimar und Eisenach, geboren zu Merseburg am 25. März 1730, starb am 7. Septbr. 1810, wird als der anonyme Verfasser des folgenden Buches angenommen: »Musikalisches Handwörterbuch oder kurzgefasste Anleitung, sämmtliche im Musikwesen vorkommende, vornehmliche ausländische Kunstwörter richtig zu schreiben, auszusprechen und zu verstehen« (Weimar, Hoffmann Wittwe, 1786, in 8°, 216 S.).

Wilke, Johann Caspar, berühmter Tenorsänger, geboren am 7. Febr. 1707 zu Weimar. Johann Pfeiffer, der die schöne Stimme des Knaben bemerkte, machte sich um die Ausbildung derselben verdient. Die Künstlerlaufbahn zu betreten stellten sich für den Knaben jedoch mancherlei Hindernisse in den Weg, und der Vater, ein Strumpfwirker, rieth dem Sohne dasselbe Handwerk zu erlernen, da er ihn als Musiker nicht erhalten könne. Die Energie des Jünglings besiegte jedoch die Schwierigkeiten, er ermöglichte den Besuch des Gymnasiums zu Göttingen und verfolgte seine Ausbildung als Sänger. Zuerst trat er in Hamburg auf der dortigen Opernbühne auf, entschloss sich aber nach einiger Zeit in Gemeinschaft von noch fünf deutschen Sängern nach Moskau an den dortigen Hof zu gehen, wo sie als die ersten deutschen Sänger dort gehört wurden. Er erhielt 800 Rubel, ein für die damalige Zeit annehmliches Gehalt, allein da er von seiner Wohnung in der deutschen Vorstadt bis zum Hofe drei Stunden brauchte und dieser Weg nach geendigter Musik bei der nächtlichen Rückkehr noch gefährlicher wurde, da man öfters beim Anbruch des Tages dreissig bis vierzig todte Körper in den Strassen fand, so sah er sich genöthigt, einen Knecht, Wagen und Pferde zu halten. Dennoch blieb er sechs Jahre in Moskau, während welcher Zeit Katharina I., Peter II. und Anna den Thron bestiegen. Nach Verlauf dieser Zeit erbat er sich einen Urlaub zu einer Reise nach Italien, den ihm die Kaiserin gewährte, und ihm sogar Pretiosen zur Abgabe an den König von Preussen, Friedrich II. (damals Kronprinz) mitgab. Er erhielt einen Pass, datirt 1731, mit dem kaiserlichen Siegel, vermöge welches Niemand im russischen Reiche seine Effekten durchsuchen durfte, ausserdem zwei Grenadiere zu seiner Begleitung bis an die Grenze. Nachdem er seines Auftrages beim Preussischen Kronprinzen sich entledigt und vor demselben gesungen hatte, ging er nach Weimar zum Besuche seiner Anverwandten und von da nach Gotha, wo man ihn sofort zu engagiren wünschte. Obwol er nun eigentlich nach Italien wollte, nahm er in Sondershausen ein Engagement an, und verheiratete sich 1733 mit einer Gothaerin, die ihm neun Söhne und eine Tochter schenkte. Er blieb in Sondershausen und starb daselbst nach kurzer schwerer Krankheit am 25. Febr. 1758. Seine Stimme war ein hoher Tenor, vom schönsten Silberton, so dass er das zweigestrichene *c* noch klar und ohne Zwang angeben konnte. In der Biegsamkeit und Kehlfertigkeit suchte er seines Gleichen.

Will, Georg Andreas, Dr. phil., Professor der Dichtkunst, Geschichte und Politik zu Altdorf, geboren zu Michelbach bei Nürnberg am 30. August 1727, hat herausgegeben: »Nürnbergisches Gelehrten-Lexikon«, 1. bis 4. Theil, 1755—1758, in 4°, welches auch Nachrichten von Nürnbergischen Tonkünstlern enthält. Ferner: »Der Ton und die Farbe in den Werken des Geschmacks« (Altdorf, 1759, in 4°). W. starb in Altdorf am 18. Septbr. 1798.

Willaert, Adrian, auch Vuigliart, Villaert, Wigliart, Wigliard, Wilaert, Willaerth und Wigliar, von den Italienern gewöhnlich nur Adriano genannt, einer der berühmtesten und verdienstvollsten Tonsetzer des 16. Jahrhunderts, der eigentliche Gründer der Venetianischen Schule, lebte gepriesen und hochgeehrt in Venedig als Kapellmeister an der Markuskirche, umgeben von kunstgelehrten Schülern, welche den, durch ihn geschaffenen neuen

Stil der Venetianischen Schule weiter bildeten und verbreiteten. Er ist in Brügge in Flandern etwa 1490 geboren, und kam, um die Rechte zu studiren, nach Paris. Bald indess vertauschte er die Rechtswissenschaft mit der Musik, für deren Dienst er sich früh berufen fühlte, und wurde der Schüler des daselbst berühmten Jean Mouton, des Schülers von Josquin, so dass er also nur mittelbar ein Schüler dieses Meisters heissen kann, während behauptet worden ist, dass er unmittelbar den Unterricht desselben genoss. Er machte aber auch unter der Leitung des genannten Tonsetzers so glänzende Fortschritte, dass er bereits, als er eine Reise nach Italien unternahm, zu den Meistern der Composition zählte. Unmittelbar vor dieser Reise weilte er in seinem Vaterlande; 1516 kam er nach Rom. Dort hörte er zu seiner Ueberraschung am Marientage, am 15. August desselben Jahres, in der päpstlichen Kapelle eine Motette seiner eigenen Composition: »*Verbum bonum et suave*« unter dem Namen des Josquin de Près ausführen. Nachdem er die Autorschaft dieses Stückes, das als eines der besten des Meisters bezeichnet worden war, erwiesen hatte, musste er von der Missgunst der Musiker erleben, dass es nun zurückgelegt und überhaupt nicht wieder gesungen wurde. W. verliess darauf Rom und ging nach Ferrara, wo er einige Zeit zubrachte (s. Patrizzi »*Della Poetica*«) und trat dann als Sänger und Kapellmeister in den Dienst Ludwig's II., König von Ungarn und Böhmen.*) Nach dem Tode dieses Fürsten, welcher 1526 in der Schlacht bei Mohacz fiel, ging W. nach Venedig, wo er die Stelle als Kapellmeister an der Markuskirche, die in Italien für einen Ehrenplatz galt, erhielt und in dies Amt am 12. December 1527 eingeführt wurde. Sein Gehalt betrug anfangs 70 Venetianische Ducaten und steigerte sich später auch auf nicht mehr als 200 Ducaten. Bald nach seinem Amtsantritt begann W. an der Verbesserung der Kapelle zu arbeiten, zunächst durch Veränderung im Sängerpersonal und durch Erneuerung der Musik die ausgeführt wurde und brachte die Leistungen der Kapelle nach und nach zu einer solchen Vollkommenheit, dass sie in ganz Italien als Muster galt. Auch die Gesangschule, welche er gründete, stand ebenfalls in grossem Ansehen und zog die angesehensten Schüler herbei. Höher jedoch stehen seine Verdienste als Componist, da er nicht allein eine grosse Anzahl von kunstgerechten Werken schuf, sondern auch neue Formen anwandte. Er zählt zu denen, welche die bleibend gewordene Form des Oratoriums zuerst versuchten. Die Geschichte der Susanna wurde von ihm in dieser Weise in Musik gesetzt; das Stück besteht aus drei Theilen und ist durchweg fünfstimmig gehalten. Durch seinen Schüler Zarlino, dem wir überhaupt die Notizen über seine Lebensumstände verdanken,**) erfahren wir auch, dass W. der erste gewesen ist, welcher vier- und fünfstimmige Psalmen *(spezzato)* für mehrere Chöre schrieb, welche abwechselnd einzeln und zu einem zwölf- oder fünfzehnstimmigen Chor vereinigt vorgetragen wurden. Als solche Werke führt Zarlino folgende an: »*Confitebor tibi*«, »*Laudate pueri*«, *Lauda Jerusalem*«, »*De profundis*«. »*Memento, Domine David*«, »*Dixit Dominus*«, »*Laudate Dominum. ommes gentes*«, »*Lauda anima mea*«, »*Laudate Dominum*«. Piccitoni sagt von W., dass er zuerst die Manier eingeführt habe, den achtstimmigen und mehrchörigen Compositionen Bässe unterzulegen, welche sich in Unisonos oder Octaven fortbewegten und ausserordentlich viel zur Erhaltung der Ordnung, bei den an mehrere Orte vertheilten Chören, wie es in der Markuskirche üblich war, beigetragen haben sollen.

Ganz besonders berühmt war Willaert auch als Lehrer und wol mit Recht, wie die Reihe seiner Schüler beweist, welche sich ebenfalls als Tonkünstler einen Namen gemacht haben. Es gehören zu diesen Ciprian de Rore, Niederländer von Geburt, Costanzo Porta, Francesco della Viola, der schon erwähnte Zarlino, welcher später einer der berühmtesten Theoretiker in Italien

*) Printz, „Beschreibung der edlen Sing- und Klingkunst", Cap. XI, § 4.
**) *Instit. lib. IV e XXXV.*

wurde, und viele Andere. Aus dem Kreise dieser Schüler, zu welchen später auch die beiden Gabrieli gehörten, bildete sich die Venetianische Schule. Während seines Aufenthaltes in Venedig kehrte W. zweimal besuchsweise in seine Vaterstadt Brügge zurück, das erste Mal 1542 und das zweite Mal 1556; bei Gelegenheit der letzteren Reise nahm er einen elfmonatlichen Urlaub und liess sich während seiner Abwesenheit durch seinen Schüler Marc-Anton de Alvise vertreten. In späteren Jahren hegte er sogar den Plan, ganz nach Brügge zurückzukehren, den er aber nicht zur Ausführung brachte; seiner Frau empfahl er aber in seinem Testamente an, ihren Besitz zu Gelde zu machen und in der Heimath, wie er es sich gewünscht, ihre Tage zu beschliessen. In diesem Testament bedachte er ausser Anverwandten auch seinen Lieblingsschüler Zarlino und mehrere Mitglieder seiner Kapelle, frühere Gesangschüler von ihm. Nachdem W. in den letzten fünf Jahren seines Lebens so hart von der Gicht geplagt worden, dass er sein Amt in der Kirche nicht mehr versehen konnte, sondern sich vertreten lassen musste, starb er in der Stadt seiner rühmlichen und verdienstvollen Wirksamkeit in Venedig am 7. Decbr. 1562. Sein Bildniss, in Holz geschnitten, befindet sich auf dem Titelblatt einer Sammlung seiner Compositionen, die unter dem Gesammttitel: »*Musica nova*« erschien. Ausführlich dargestellt sind die Verdienste des Meisters um die Entwickelungsgeschichte der Musik durch A. Reissmann; dieser sagt:*) »Das Hauptverdienst Adrian Willaert's wird schon von seinem Schüler und begeisterten Lobredner Zarlino darin zusammengefasst,**) dass er jene alte Weise: die Psalmen in Wechselchören zu singen (*Antiphonie*), wieder einführte und er erklärt seinen Meister geradezu für den Erfinder dieser Art, in getheilten Chören zu singen. Mehrstimmige Compositionen waren bei den Niederländern schon keine grosse Seltenheit; aber sie waren meist in *Canon plures ex una* componirt, wie jener vierundzwanzigstimmige Canon von Josquin, am allerwenigsten aber dachte man daran, die Chöre ganz bestimmt zu scheiden. Dies konnte erst geschehen, als den Contrapunktisten die Bedeutung der Harmonie als Grundlage für ihre Arbeiten immer mehr zum Bewusstsein gelangte. Wir sahen schon, wie ausserordentlich wirksam dies sich in Josquin schaffend erweist, und wie bei einzelnen seiner Mitlebenden der einzelne Accord in selbständiger Behandlung hervortritt. Von hier aus war der Schritt bis zur Zweichörigkeit leicht gethan. Nachdem die einzelnen Stimmen sich nicht mehr selbständig zu entfalten strebten, sondern vielmehr sich in Massen zu vereinigen bemüht waren, war es natürlich, dieselben gegen einander zu führen. Wenn bisher mit dem einzelnen Tone operirt wurde, so begannen jetzt die Versuche mit dem einzelnen Accorde, und der nächste war allerdings der, im vorigen Kapitel bereits erwähnte, den einen Accord recht ausklingen zu lassen, um an seinem Vollklange sich recht zu ergötzen. Dann aber erfolgte nothwendig die Bildung nicht mehr melodischer, sondern harmonischer Formeln und diese im Sinne der Contrapunktisten zu verarbeiten, war natürlich die Zweichörigkeit das bequemste Mittel. Diese entsprach aber der alten Psalmengesangsweise entschieden mehr, als jene künstlich verschlungene der früheren Contrapunktisten. Jener Parallelismus der Psalmenverse war jetzt wiederum entschieden herauszubilden, und wir sehen denn auch die einzelnen Chöre in halben und ganzen Versen sich abwechseln nach dem Sinn und Ausdruck der Worte. Diese kommen dadurch aber auch wieder zu einer Bedeutung, welche sie bisher nicht hatten. Den Contrapunktisten war es nur zu thun, die Stimme recht künstlich zu verflechten und diesem Bestreben wurde alles dem Entgegenstehende geopfert. Jetzt entwickelte sich das Ganze wieder mehr syllabisch und das Wort erlangt wieder seine vollste Bedeutung. Dadurch aber wird auch jenem rhythmischen Element, das wir bisher vermissten, der Weg gebahnt, und wir werden schon bei Willaert,

*) Musikgeschichte, Band I, S. 187 ff.
**) Institut. III, Kap. LVI, pg. 345—347.

noch mehr aber bei seinen Nachfolgern Cyprian de Rore und Orlandus Lassus, dem Bestreben nach jener symmetrischen Gliederung des Ganzen und der einzelnen Theile, von welcher die früheren Contrapunktisten nur eine schwache Ahnung hatten, begegnen. Wenn wir endlich noch erwähnen, dass aus dieser harmonischen Darstellung des Tonmaterials sich auch erst die wirklich charakteristische Entfaltung der Kirchentonarten entwickeln konnte, so darf man mit vollem Recht die Weise Willaert's als eine neue Periode der Entwickelung unserer Kunst bezeichnen. Die ursprüngliche Kirchenmelodie verschwindet allmälig aus der neuen Psalmodie. Bei Willaert begegnen wir ihr eigentlich nur im Anfange noch. So beginnt das Magnificat mit einer Melodie der Psalmodie in einer einzigen Durchführung, an der sich selbst der Bass nicht betheiligt, und dann wird der Satz vorwiegend harmonisch weitergeführt. Nur einmal noch zu den Textesworten »*Fecit potentiam*« stimmt der Tenor jedes Chors jenes Eingangsmotiv an, um die weitere Entfaltung sofort wieder den Chormassen zu überlassen. Das Werk, wie die entsprechenden andern, ist nicht etwa ursprünglich einchörig, und nachträglich in zwei Chöre vertheilt, sondern vielmehr so angelegt, dass die Chormassen mit und gegen einander geführt sind. Wie in dieser neuen Weise die Deklamation der Worte genau berücksichtigt werden kann, bedarf kaum eines Hinweises. An die Stelle des reich melismirten und mensurirten Gesanges, dem zu Liebe nicht nur die Verständlichkeit, sondern auch oft die sachgemässe Aussprache geopfert wurde, ist der ausschliesslich syllabische Gesang getreten, welchem die sinngemässe Deklamation als oberste Regel gilt. Wie aber namentlich dadurch die Herausbildung einer wirklich selbständigen Rhythmik angebahnt wird, das wird erst erfolgreich im nächsten Buche besprochen werden, wenn wir uns der Zeit nähern, deren Aufgabe es war, den musikalischen Rhythmus als selbständige Macht des musikalischen Ausdrucks hinzustellen. Jetzt zeigen sich immer nur noch vereinzelte Spuren. Die im Ganzen strenge Gliederung der Psalmenverse wird natürlich auch musikalisch dargestellt, allein nicht etwa mit dem Bewusstsein von der Nothwendigkeit rhythmischer Gliederung, sondern nur weil der Gesang sich dem Text syllabisch anschliesst. Zwar begegnen wir, wie bereits erwähnt wurde, kleinern, fester gefügten Abschnitten, aber auch sie folgen der Textgliederung, und werden ausschliesslich harmonisch, nicht auch rhythmisch eigenthümlich zusammengefügt.

Der Rhythmus sollte nicht innerhalb, sondern ausserhalb des Kirchengesanges seine Ausbildung zum musikalischen Darstellungsmittel gewinnen. Aber eine andere und unstreitig die wichtigste Bedeutung gewinnt dieser syllabische Gesang dadurch, dass er zu grösserer Aufmerksamkeit auf den veränderten Sinn und die erhöhte Bedeutung einzelner Worte und zu einer demgemäss feiner und tiefer gefassten Behandlung derselben führt. Noch bei Willaert macht sich das Bestreben, wie bei seinen Vorgängern, nur in vereinzelten Fällen geltend. Innerhalb des Kirchentons, den herauszubilden ihr Hauptstreben ist, versuchen sie mancherlei abweichende Gestaltungen, aber immer mehr in der Absicht, dem Ganzen einen etwas abweichenden Ton zu verleihen, als einzelne feine, kleinere Züge herauszubilden. Aber schon in seinen Schülern und unmittelbaren Nachfolgern, weniger noch in Cyprian de Rore als in Orlandus Lassus, macht sich das bewusste Streben nach einer feineren Charakteristik geltend.

Endlich bleibt noch ein eigenthümlicher Zug Willaert's zu erwähnen, der ihn vor allen seinen Vorgängern auszeichnet und der bestimmend auf die Gesammtentwickelung der Tonkunst wurde: die feinsinnige Weise, mit der er den Stimmklang zu verwenden weiss, um die ganze Fülle des harmonischen Ausdrucks zu erreichen. Jene ersten Chöre an Kirchen und Klöstern waren, wie der zu St. Marcus in Venedig, aus Knaben- und Männerstimmen zusammengesetzt, den italienischen Contrapunktisten gab diese Zusammensetzung die Veranlassung zu den verschiedenen Experimenten mit dem Stimmklange. Die

eigenthümliche Zusammensetzung der Sängerchöre bot ihnen früh schon hohen und tiefen Sopran, hohen und tiefen Alt, Bariton, hohen und tiefen Tenor, und den Bass und Contrabass, und wir nähern uns allmälig der Zeit, in der die Contrapunktisten fortwährend bemüht sind, für Klang und Ausdruck aus der verschiedensten Mischung der Stimmgattung neue Mittel zu gewinnen. Willaert's Grösse beruht auch hier noch einseitig auf der feinsinnigsten Mischung der Stimme zur Gesammtwirkung. Bei weitem geringere Bedeutung konnte W. durch seine Werke für einen Chor erlangen, und seine Motetten und Versetten stehen entschieden denen selbst seiner Zeitgenossen nach. Der Sinn für Harmonik ist bei ihm so stark, dass er die canonischen Formen, wie sie in der Motette immer noch ausschliesslich zur Anwendung kommen, entschieden in der Entwickelung aufhält. Daher können wir mit Recht W. als den Vollender der alten Richtung, die ganz bewusst auf die Harmonik hindrängte, ansehen, aber nicht auch zugleich als den Begründer der neuen, welche nun wiederum die Harmonik in reichster Belebung aufzulösen beginnt. Das konnte vollständig nur durch einen Meister geschehen, der von der Harmonik ausging, der sie als etwas Fertiges vorfand, nicht durch einen, dem sie sich erst als letzte Consequenz des Entwickelungsganges ganzer Jahrhunderte darstellte. W. war noch in der Schule der Nachahmungsformen erzogen, seine unmittelbaren Schüler und Zeitgenossen konnten schon einen Schritt weiter thun. Den letzten Schritt konnte erst der Meister wagen, dem die Harmonik fertig gelehrt wurde; der sie zum Ausgangspunkt seines Wirkens machen konnte: Palestrina. Sein Lehrer Goudimel übermittelte ihm den vollständigen harmonischen Apparat, und auf dieser veränderten Stellung, welche Palestrina zum gesammten Darstellungsmaterial gewinnt, beruht nicht nur seine eigenthümliche Bedeutung, sondern auch die der mit ihm beginnenden sogenannten Römischen Schule. Wir begegnen auch bei W. einer Reihe von canonischen Gebilden; allein sie sind meist weniger fliessend als die bisher betrachteten. In der Motette: »*In diebus**) wechselt ein zweistimmiger Contrapunkt mit dem andern, und erst nachdem der Tenor das »*Confundetur*« anstimmt, hält sich der Chor mehr zusammen, ohne indess weder so reich belebt, wie in der Weise der früheren Contrapunktisten, noch so massig gedrängt, wie die Psalmodie Willaert's sich zu entfalten. In diesem wie in dem andern Satze: »*Sicut erat*«**) erfolgt die Resolution immer in der Quinte.«

Die bekannten seiner Compositionen sind: »*Famosissimi Adriani Willaert, chori divi Marci illustrissimae reipubl. Venetiorum Magistri, Musica quatuor vocum (quae vulgo motectae nuncupatur) liber primus; noviter omni studio ac diligentia in lucem edita*« (Venetiis, per Brandinum et Octavianum Scotum, 1539, in Fol. Zweite Ausgabe Venedig, Gardano, 1545, in 4° obl.). »*Il primo Libro de motetti a sei di Messer Adriano Willaert con alcuni di diversi*« (in Venezia, appr. Ant. Gardane, 1512, in 4°). »*Adriani Willaert Musica quatuor vocum motecta vulgo appellant nunc denuo summa diligentia recognita ac in lucem excussa, lib. II*« (Venetiis, apud Ant. Gardane, 1545, in 4°). Die beiden ersten Bücher vierstimmige Motetten von W. in einer Ausgabe ohne Datum und Ortsangabe, befinden sich auf der Münchener Bibliothek. »*Canzone villanesche alla napolitana di Messer Adriano Wigliaret a quattro voci, con la canzone di Ruzante, et con la giunta di alcune canzoni villanesche a la napolitana di Francesso Silvestrino detto Chequin, et di Francesco Corteccia. Libro primo a* 4 *voci*« (in Venezia appr. Ant. Gardane, 1545, in 4°. Zweite Ausgabe dieser Sammlung Venedig, Hyronimus Scotto, 1548, in 4°). »*Libro primo de Madrigali a cinque voci di Adriano Willaerth*« (Venetiis, apud Geronimum Scotum, 1548, in 4° obl.). »*Fantasie o Ricercari d'all' eccellentis. Adr. Vuigliart e Cipr. Rore sua*

*) Aus: „*Novum et insigne opus musicum sex quinque et quatuor vocum*“ (Norimbergae in officina Joannes Montanes et Ulrici Neuberti. 1558—1559. Tom II. No. 14).

**) „*Martini Giambatista, Exemplare osia saggio fondamentale pratico di Contrapunto*“ (Bologna, 1773 – 1775).

discepolo a 4 e 5 voci« (Venezia, ap. Ant. Gardane, 1549, in 4°. Zweite Ausgabe desselben Herausgebers, 1559). Es sind in dieser Sammlung Stücke von C. de Rore, Ant. Barges, Jeronimo de Bologne enthalten. »*Psalmi Vespertini omnium dierum festorum per annum quatuor usque octo vocum, auct. Adr. Willaert et Jachetto*« (Venetis, apud Ant. Gardane, 1550, in Fol.; zweite Ausgabe 1557, in 4°; dritte 1563, in 4°). »*Madrigali di Verdelot a sei, insieme altri Madrigali di Adrien Willaert et di diversi auctori novamente con nova giunta ristampati*« (in Venezia appr. di Antonio Gardane, 1561, in 4°). »*Adriani Willaert Motecta quatuor quinque, sex et septem vocum nunc primum in lucem edita Lib. I et II*« (Lovannii, apud Petrum Phalesium, 1561, in 4° obl.). »*Dell unico Ad. Vigliart hymni a quattro voci*« (Venise, Gardane, 1550, in 4°). »*Musica nova di Adriano Willaert all' illustrissimo et eccellentissimo, signor il signor Donno Alfonso d'Este principe di Ferrara*« (in Venetia, appresso di Antonio Gardane, 1559, in 4°). Diese Sammlung, herausgegeben von Francesco della Viola, enthält 33 Motetten und 25 Madrigale für vier, fünf, sechs und sieben Stimmen. »*Di Adriano Willaert sacri et santi Salmi che si cantano a vespro et compietà, con li suoi hymni responsori et Benedicamus, a un choro et a quattro voci, con la gionta di doi Magnificat*« (Venetia, appr. li figliuoli d'Antonio Gardano, 1571, in 4° obl.). »*Musica a tre voci di Adriano Vigliar, Cipriano Rore, Archadelt. Ihan Gero et alteri cioe Constantio Festa, Francisco Pertinaro, Vincenzo Ferro, Giachet Berchem, Baldassaro Ferro, Vincenzo Ruffo, Giov. Nasco, Olivier, Lupachino; Libro primo*« (Venetia, appr. Girolamo Scotto, 1566, in 4°). »*Verbum bonum et suave*«, Motette für fünf Stimmen, veröffentlicht im vierten Buche der Motettensammlung »*Corona*« von Octavio Petrucci von Fossombrone, 1519, in 4°. Dieselbe Motette findet sich auch in einer Motettensammlung von Pierre Attaignant, 1534, in 4° obl., Paris, im achten Buche derselben, welches noch zwei andere Motetten von Willaert »*Beata viscera*« und »*Haec clara*« enthält. Im siebenten Buche derselben Sammlung ist eine fünfstimmige Motette »*Ecce veniet*« von W. und im elften die Motette »*Videns Dominus*« enthalten. Noch sind zahlreiche Compositionen von W. in folgenden Sammlungen verstreut: 1) Einige Motetten (Salblinger, Augsburg, 1545). 2) Das vierstimmige *Pater noster* in der Sammlung »*Fior de Motetti*«, Buch I (Venedig, 1539, in 4°). 3) In der Sammlung von Heinrich Fink: »Schoene auserlesene Lieder, sammt andern neuen Liedern, von den fuhrnehmsten dieser Kunst gesetzt, von 4 Stimmen« (Nürnberg, Hieronimus Formschneider, 1536, in 8° obl.). 4) »*Novum et insigne opus musicum, sex quinque et quatuor vocum*« (Noribergae, arte Hieronymi Graphaei, 1537, in 4° obl.). 5) »*Modulationes aliquot quatuor vocum selectissimae quas vulgo Modetas vocant a praestantissimis musicis compositae, jam primum typis excusae*« (Norimbergae, apud Joh. Petreium, 1538, kl. in 4°). 6) »*Psalmorum selectorum a praestantissimis musicis in harmonia quatuor et quinque vocum redactorum*« (ibid. 1538, in 4°). 7) »*Cantiones quinque vocum selectissimae a primariis Germaniae in ferioris. Galliae et Italiae musici magistris editae*« (Argentorati, per Petrum Schoeffer, 1539, in 4° obl.). 8) »*Motetti de la Simia*«, eine Sammlung zu Ferra 1539 durch Jean de Bulgat, Henri de Campis und Ant. Hucher herausgegeben und von Willaert und anderen Belgischen Componisten Werke enthaltend. 9) »*Selectissimae nec non familiarissimae cantiones ultra centrum etc. a sex usque ad duas voces, Augustae Vindelicorum, Melchior Kriestein*«, 1540 (Motetten und Gesänge von W.). 10) »*Verdelot tutti il Madrigali del primo e secondo libro a 4 voci con la gionta di altri madrigali composti da Messer Adriano etc.*« (Venetia, app. Ant. Gardane, 1541). 11) »*Motecta trium vocum a pluribus authoribus composita quorum nomina sunt Jachetus, Morales hispanus, Constantius Festa, Adrianus Wilgliardus*« (Venetiis, apud Gardanum, 1543, kl. 4° obl.). 12) »Sammlung von Jacques Moderne«, im dritten Buche der vierstimmigen Motetten und im zweiten und dritten der fünfstimmigen Motetten zu Lyon von 1532—1539 herausgegeben. 13) »Sammlung von vier-, fünf- und sechsstimmigen französischen

Gesängen« von Tylman Susato zu Antwerpen von 1543—1550 herausgegeben, enthält dergleichen Gesänge von W. im vierten, fünften und sechsten Buche. 14) »*Recueil des fleurs produites de la divine, musique à trois parties par Clément non papa, Thomas Crequillon et autres excellents musiciens*« (Lovain, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, l'an 1569). Manuscripte: In der Bibliothek zu Cambrai ein Band (XVI. Jahrhundert, No. 3) enthält die vierstimmige Messe »*Quaeramus cum pastoribus*«, ferner das schöne Manuscript No. 124 derselben Bibliothek, zwei andere Messen von W. »*Gaude barbara*« und »*Christus resurgens*«, die Motette »*Da pacem Domine*« und zwei französische Gesänge über die Melodie »*Mon petit cuer n'est pas à moi*«, sämmtlich vierstimmig. Noch ist eine Sammlung älterer Musik in Partitur zu nennen, welche die Bibliothek des Conservatoriums zu Paris besitzt, welche zwei vierstimmige Motetten und einundzwanzig fünf- und sechsstimmige französische Gesänge unseres Autors enthält.

Willard, N. August, Capitän in der englisch-indischen Armee, verfasste: »*A Treatise on the Music of Hindostan, comprising a detail of the Music of Hindostan, comprising a detail of the ancient theory and modern practice*« (Calcutta, 1834, 8°, 117 S. mit einer Tafel).

Willebrand, Christian Ludwig, Licentiat der Rechte zu Hamburg um 1778; geboren zu Lübeck am 18. October 1750, gab heraus: »Ueber die Hamburgische Bühne, zwei Sendschreiben an Prof. S. in G.« (Hamburg, 1772, in 8°).

Willefond, Contrapunktist des 16. Jahrhunderts. Man findet verschiedene Motetten von ihm in dem zu Paris 1554 herausgegebenen Werke: »*Missae XII cum 4 vocibus a celeberrimis auctoribus conditae, nunc recens in lucem editae atque recognitae.*«

Willent, Jean Baptiste Joseph, Virtuose auf dem Fagott, wurde zu Douai am 8. December 1809 geboren. Er besuchte zuerst fünf Jahre hindurch die Musikschule unter Direktion von Lecomte in seiner Vaterstadt, wo er sich viel Auszeichnung erwarb. 1825 trat er ins Pariser Conservatorium ein, wo er gleich im ersten Jahre den ersten Preis für Fagott erhielt. Er begann nun ernstliche Compositionsstudien und erachtete seine musikalische Ausbildung erst 1833 für abgeschlossen, nachdem er bei den Lehrern Jelensperger, Reicha, Fétis und Berton Compositionsunterricht gehabt. Nachdem er schon in London am Königl. Theater, darnach in Paris bei der grossen Oper als erster Fagottist thätig gewesen war, wurde er 1834 nach Newyork gerufen und verheiratete sich mit der Tochter des berühmten Bordogni, Sängerin am dortigen Theater. Beide durchreisten nun als Concertisten Amerika, Italien, Holland und Belgien mit vielem Erfolge während sieben Jahren. Nach dem Tode von Borini, Lehrer des Fagotts am Conservatorium zu Brüssel und erster Fagottist am dortigen Theater, übernahm W. diese Stellen, legte sie jedoch 1848 nieder, um in Paris als Professor am Conservatorium zu wirken. Er starb in Paris am 11. Mai 1852. W., ein ausgezeichneter Künstler auf seinem Instrument, entwickelte auch Geschmack und Kenntnisse in seinen Compositionen. Von seinen Werken wurden in Paris gedruckt: »*Quatre fantaisie pour basson et orchestre ou piano*«. »*Symphonie concertante pour clarinette et basse*«. »*Methode complète pour basson*« (Paris, Troupenas). Die Oper »*Le moine*« in einem Akt wurde am 13. April 1844 zu Brüssel aufgeführt.

Willich, Jodocus, Dr. und Professor der Arzneikunde und der griechischen Sprache zu Frankfurt a. O., geboren zu Resel im Bisthum Wermland um 1486, verfasste: »*Introductio in artem musicum*« (Wesel, 1613, in 8°). (Lipenius, »*Biblioth. Philos.*«, S. 978.)

Willing, Johann Ludwig, Organist an der Hauptkirche zu Nordhausen, geboren zu Kühndorf bei Meiningen am 2. Mai 1755, war Schüler des ausgezeichneten Organisten Rempt in Suhl und bildete sich unter dessen Leitung zu einem trefflichen Tonkünstler. Nachdem er seine Wirksamkeit in Nordhausen begonnen, errichtete er dort wöchentliche Concerte und machte sich um die Ausbreitung eines guten Geschmacks in der Musik verdient. Er starb in

Nordhausen im September 1805. Folgende Werke veröffentlichte er: Arien und Lieder beim Clavier, 1786. Drei Claviersonaten mit einer Violine, 1787. Drei dergl. 1788, zweiter Theil. Drei leichte Claviersonaten (Dresden, 1789; zweiter Theil 1790). Vierundzwanzig englische Tänze für Clavier (Rinteln, 1791, Fol.). *Lison dormait*, mit Variationen für Clavier (Darmstadt, 1793). Zweite Sammlung von Clavier- und Singstücken (Rinteln, 1794, Fol.). *Concert p. V. principal accomp. de plus. Instr.*, op. 8 (Braunschweig, 1797). Sonate für Violoncell mit Begleitung eines Basses, op. 9 (ebenda, 1797). XXIV Lieder mit leichten Melodien für Clavier (Rinteln, bei A. Böhendahl). *Concert pour le violon acc. de plusiers instruments*«, op. 11 (Braunschweig, 1798). Sechs kleine und sehr leichte Violinduetten zum Elementarunterricht, 15. Werk (Dessau, bei Tuch, 1801). *XV Variations p. le Clav. sur:* Ei mein lieber Augustin.

Willkomm, Eugenius, Pater des Cistercienserordens zu Bildhausen in Franken, gab im Jahre 1730 zu Augsburg zwölf geistliche Arien heraus unter dem Titel: »*Philomela sacra ariosa* für eine Singstimme, zwei Violinen, Bratsche und Bass«. Der zweite Theil erschien 1732 unter dem Titel: »*Philomela sacra secunda, secunde quinque sexies sonans, pro festis mobilibus totius anni cum immobilibus Nativitatis et Epiphaniae Domini*« (in Fol.).

Willmann, Max, um 1768 zu Forchtenberg im Hohenlohischen geboren, starb im Herbst 1812 zu Wien. Er war ein trefflicher Violoncellvirtuos als Mitglied der Kurfürstlichen Hofkapelle zu Bonn, College von Bernhard Romberg (s. d.). Von seinen beiden Schwestern war die eine mit Galvani, die andere mit Heber verheiratet (s. unten).

Willmann-Galvani (Mad.), berühmte erste Sängerin am Schikaneder'schen Theater in Wien, vorher bei der Kurfürstlichen Hofmusik zu Bonn angestellt, ist 1775 zu Forchtenberg im Hohenlohischen geboren. Sie besass eine wundervolle tiefe Stimme und war durch Kunstfertigkeit im Gesange und durch seelenvollen und geschmackvollen Vortrag berühmt. Nachdem sie seit 1790 in Bonn thätig gewesen, unternahm sie 1792 mit ihrem Vater und der älteren Schwester (s. unten) eine Kunstreise an die vornehmsten Höfe, wo sie allenthalben mit Auszeichnung aufgenommen wurde. Am Hofe des Fürsten Thurn und Taxis wurde sie zu einer Aufführung hinzugezogen, bei welcher alle übrigen Damenrollen durch Prinzessinnen ausgeführt wurden und die Männerrollen durch den Grafen Glenau und den berühmten Baron von Schack, und bei welcher Gelegenheit ihre Schwester am Flügel den Kapellmeister vertrat. Nach ihrem Engagement am Schikaneder'schen Theater machte sie 1799 abermals eine Reise durch Deutschland und verheiratete sich mit Herrn Galvani, starb aber schon am 12. Januar 1802, 27 Jahre alt. Ihre Schwester:

Willmann-Huber, geboren 1770, eine der besten Schülerinnen Mozart's im Clavierspiel, war als Clavierspielerin bei der Kurfürstlichen Hofmusik in Bonn angestellt und gleichgeitig als ausgezeichnete Lehrerin thätig. 1801 liess sie sich in Leipzig in einem von ihr componirten Clavierconcert hören.

Willmers, Rudolph, vortrefflicher Pianist der Gegenwart, ist am 21. October 1821 zu Berlin geboren. Seine Ausbildung im Clavierspiel erhielt er durch Hummel und bereits 1835 spielte er in Weimar bei Hofe. 1836 ging er dann zu Friedrich Schneider nach Dessau, bei dem er den Contrapunkt studirte, und 1838 unternahm er seine erste Kunstreise, auf der er bereits den Ruf eines der bedeutendsten Pianisten seiner Zeit erwarb. 1853 nahm er dauernden Aufenthalt in Wien und folgte 1864 einem Rufe als erster Clavierlehrer des Conservatoriums nach Berlin, welche Stellung er am 1. Juli 1864 antrat; doch bereits am 1. August 1866 gab er sie wieder auf und ging nach Wien zurück, wo er am 24. August 1878 starb. Von seinen zahlreichen Compositionen haben einzelne seiner brillanten Concertstücke weitere Verbreitung gefunden, wie seine Phantasien über »Prume's Melancolie«, op. 9; über »Lucia«, op. 13; über »*Chans danois*«, op. 16; »Robert«, op. 19; »*Le Prophète*«, op. 68; oder die bearbeiteten oder paraphrasirten Volkslieder: »Fünf Nordische

Nationallieder«, op. 29; »Klänge aus dem Norden«, op. 42; »Klänge aus dem Süden, op. 56. Ausser diesen waren in weitern Kreisen verbreitet: »Jugendklänge«, op. 18; »*La Sirene*«, op. 38; »*Fata Morgana*«, op. 40; »*La Sylphide*«, op. 49; »*La Campanella*«, op. 59; »*La Danse des Fées*«, op. 70 u. s. w. Von ernsterem Streben zeigen seine Etuden op. 1 und die zwei, Clara Schumann dedicirten Concert-Etuden op. 28; ferner die Sonate für Clavier und Violine, op. 11; *Sonate heroique*, op. 33 und ein Quartett für Clavier und Streichinstrumente, op. 85.

Wilms, Jan Willem, Musikdirektor zu Amsterdam, geboren zu Witzhelden am 30. März 1771, liess sich als Virtuose auf dem Clavier und der Harfe in Concerten hören und veröffentlichte viel Instrumental- und Vocalcompositionen. Zu diesen gehören: »*Grand sonate pour piano*« (Amsterdam, 1793). »*Concertos pour piano et orchestre*«, op. 3 (Berlin, 1799); op. 11 (Leipzig, Kühnel). »*Concertos pour flûte et orchestre*«, op. 24 (ibid.). »Symphonie für grosses Orchester«, op. 9 (ibid.). »*Quatuor pour deux violons, alto et basse*«, op. 25 (ibid.). »*Sonates pour piano, violon et violoncello*«, op. 4 und 6 (ibid.). »Sonate für Clavier und Violine«, op. 11. Sein Lied: »*Wien Neerlands bloed*« ist volksthümlich geworden. Er starb am 19. Juli 1847 zu Amsterdam.

Wilphlingseder, Ambrosius, Cantor und seit 1562 Diakonus der St. Sebalduskirche zu Nürnberg, geboren zu Braunau in Baiern in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts. Er starb zu Nürnberg am 31. December 1563. Man hat von ihm eine Abhandlung über die Anfangsgründe der Musik mit Beispielen aus den Werken der besten Meister. Der Titel ist: »*Erotemata Musices practicae continentia praecipuas ejus artis praeceptiones*« (Norimbergae, 1563, in 8°; zweite Auflage Nürnberg, 1583, in 12°). Die erste deutsche Uebersetzung erschien in demselben Jahre unter dem Titel: »Teutsche Musika, der Jugend zu gut gestellt« (Nürnberg, in 8°), sieben Blätter, und ferner Auflagen derselben in den Jahren 1572, 1574, 1585 und 1589 in 8°, sämmtlich in Nürnberg.

Wilsing, Friedrich Daniel Eduard, geboren am 21. October 1809 zu Hörde bei Dortmund in Westphalen, erhielt von seinem Vater, dem Pfarrer des Orts, eine sorgfältige wissenschaftliche Ausbildung; später besuchte er das Gymnasium zu Dortmund und darauf das Lehrerseminar zu Soest. Nachdem er das Seminar verlassen hatte (1829), wurde er Organist an der evangelischen Hauptkirche zu Wesel, verliess aber 1834 diese Stelle und ging nach Berlin, wo er sich als Musiklehrer niederliess. 1851 erhielt er für Ueberreichung eines 4chörigen »*De profundis*« vom König Friedrich Wilhelm IV. die grosse goldene Medaille für Kunst und das Werk wurde auf Kosten des Königs gedruckt. Ausserdem veröffentlichte er Lieder, drei Sonaten für Clavier und mehrere Clavierstücke, die den feingebildeten und hochbegabten Musiker erkennen lassen.

Wilson, John, zu seiner Zeit der grösste Lautenist Englands, geboren 1597 zu Feversham in der Grafschaft Kent. Er gehörte zur Kapelle König Carl I., der ihn auch in seine Privatkapelle aufnahm. 1644 wurde er Doctor und 1656 Professor der Musik zu Oxford. Später jedoch gab er diese Ehrenstellen auf und trat wieder in die Dienste des Königs. W. starb zu London 1673. Veröffentlicht sind von seinen Compositionen: »*Psalterium Carolinum, in verses, etc. set to Musik for three voices and an organ or theorbo*« (London, 1657). »Arien und Balladen für eine und für drei Stimmen« (Oxford, 1660). »Arien für eine Stimme mit Begleitung der Theorbe oder der Bassviola«, abgedruckt in der Sammlung: »*Selectaires and dialogues*« (London, 1653). »*Divine services and anthems*« (Oxford, 1663). Ausserdem hat er noch fünf verschiedene Oden des Horaz u. A. in Musik gesetzt, deren Manuscripte in Leder gebunden und mit silbernen Heften versehen er der Universität mit der Bedingung übergab, dass es Niemandem erlaubt sein solle, sie vor seinem Tode durchzusehen. Burney bemerkt hierzu, dass, nach diesen Compositionen zu urtheilen, seine Auszeichnungen und Ehrenstellen nicht sowohl als Folgen seiner wirk-

lichen Verdienste, sondern vielmehr Beweise des armseligen Zustandes der damaligen Kunst in England anzusehen seien.

Wilson, Marmaduc Carl, geboren zu London 1796, war zuerst Schüler von Wilhelm Beale und liess sich neun Jahre alt in Hannover Square hören. Bei dieser Gelegenheit war Samuel Wesley (s. d.) zugegen, dem die Leistung des Knaben so wohl gefiel, dass er sich erbot, ihn weiter zu bilden. Während Wilson, der das Anerbieten angenommen, der Schüler von Wesley war, liess er sich als Virtuose noch mehrfach mit Beifall hören. Später wendete er sich der Composition und dem Unterricht zu. Er veröffentlichte bei Clementi: »*Rondeau pour piano seul*«. »*Duo pour harpe et piano*«, op. 2. »*Sonate pour piano seul*«, op. 6. Viele englische Balladen und Gesänge.

Wilt, Marie, eine der grössten Sängerinnen der Gegenwart, ist in Wien geboren. Früh verwaist, fand sie Aufnahme im Hause und der Familie des Herrn Tramier, dessen Frau, eine Schwester des ehemaligen österreichischen Ministers Baron Protabewera, mit mütterlicher Sorgfalt sich der Erziehung der armen Waise unterzog. Noch im zarten Kindesalter zeigte diese ihre seltene Begabung für Musik; durch ihre, in ursprünglichster Naivetät gesungenen Liederchen rührte sie oft die Zuhörer zu Thränen. Unter der sorgfältigsten Anleitung gewann sie dann bald eine bedeutende Fertigkeit im Clavierspiel, so dass sie mit Laub und anderen trefflichen Künstlern Wiens die Kammermusik der besten Meister beifallswürdig auszuführen vermochte. Doch liess sie sich durch diesen Erfolg über ihren eigentlichen Beruf als Künstlerin nicht täuschen: eine grosse Sängerin zu werden das erschien ihr als das höchste Ziel ihres Lebens und ihre Pflegeeltern boten gern die Hand dazu, ihr die Möglichkeit zu gewähren, dies zu erreichen. Die Mutter führte sie zu dem Gesanglehrer Kunt, der sie indess, nachdem er ihre Stimme geprüft hatte, mit den seltsam überraschenden Worten: »Kind, wie wollen Sie denn singen, Sie haben keine Stimme« abwies. Da sie sich kurz darauf mit dem Ingenieur Franz Wilt verheiratete, so schien alle Hoffnung, sie der Kunst zu erhalten, verloren, umsomehr als sie fast fünf Jahre lang mit einem nicht unbedenklichen Brustleiden zu kämpfen hatte. Erst durch den 1876 verstorbenen Johann Herbeck, damals Direktor der Wiener Singakademie, wurde sie wieder veranlasst, sich energischen Gesangstudien zu unterziehen. Herbeck hatte sie mit einzelnen Solopartien in seinen Aufführungen betraut und namentlich in der Partie der Jemina in Schuber's »Lazarus« (1863) machte ihre Stimme solches Aufsehen, dass sie sich nunmehr fest entschloss, dramatische Sängerin zu werden. Unter Dr. Gänsbacher's Leitung entfaltete sich ihre herrliche Begabung für Gesang so, dass sie (1865), nachdem sie noch durch Professor Wolf die nöthige Unterweisung in der Kunst der schauspielerischen Darstellung erhalten hatte, in Graz als Donna Anna mit grossem Erfolg auftreten konnte, der sich bei den folgenden Partien: Valentine und Fidelio noch steigerte. Nach Wien zurückgekehrt erhielt sie einen Antrag zum Gastspiel auf Engagement nach Berlin und wurde zugleich für das Covent-Garden-Theater in London für die Saison engagirt. Das in Berlin mit dem besten Erfolge begonnene Gastspiel (März 1866) musste sie leider abbrechen. Das zu frühe Schliessen einer Ofenklappe brachte sie in Gefahr zu ersticken, aus der sie nur die Besonnenheit einer Nachbarin errettete. Doch wurde ihr Gesundheitszustand dadurch derartig getrübt, dass sie ihr Gastspiel unterbrechen musste. Gern hätte sie auch ihr Londoner Engagement gelöst, allein Direktor Gye bestand auf Erfüllung des Contracts und so ging sie denn nach London. Schon ihr erstes Auftreten daselbst am 1. Mai 1866 war mit beispiellosem Erfolge gekrönt, wie ihn nur die Grisi und die Lind ihrer Zeit errungen hatten. Die glänzendsten Anträge auf Engagement gingen ihr von England, Frankreich, Spanien und Amerika zu, die sie indess alle ablehnte, weil sie ihre Thätigkeit hauptsächlich der deutschen Bühne zu widmen gedachte. Zwar nahm sie einen Gastspielantrag nach Venedig an (November 1866), allein ihre Abneigung gegen das

italienische Opernwesen und ein längeres Unwohlsein veranlassten sie, den schon geschlossenen Vertrag in Mailand aufzulösen und nach Wien zurückzukehren. Hier eröffnete sie im März 1867 ein Gastspiel, das zu einem Engagement an der Hofbühne führte, der sie als glänzendster Stern bis zum Jahre 1877 angehörte. Bereits 1869 wurde sie zur K. K. Kammersängerin ernannt. Familienverhältnisse veranlassten sie, Wien zu verlassen und nach Leipzig zu gehen, wo sie selbstverständlich rasch eben so enthusiastische Aufnahme und Verehrung fand, wie überall, wo sie im Theater oder Concertsaal ihre glänzenden Vorzüge entwickelt. Von diesen ist in erster Reihe das prachtvolle Organ zu nennen, das sie schon durch den aussergewöhnlichen Umfang von klein *a* bis f^3 befähigt, die Partien der verschiedensten Lagen zu singen: Die Königin der Nacht gehört ebenso zu ihren Partien, wie die Ortrud oder Eglantine (»Norma«), Leonore (»Troubadour«), Valentine, Bertha (»Prophet«), Alice, Donna Anna, Donna Elvire, Gräfin (»Figaro«), Elisabeth, Euryanthe u. s. w. In Leipzig hat die seltene Künstlerin auch die Brunhilde in Wagner's Nibelungenring ihrem Repertoir eingereiht. Dabei ist sie aber auch eine vortreffliche Liedersängerin und im Oratorium nicht weniger gross als auf der Bühne. Namentlich singt sie die Schubert'schen Lieder mit unübertroffener Meisterschaft; als Oratoriensängerin hat sie bei den Musikfesten am Rhein, wie in letzterer Zeit auf den Schlesischen Musikfesten unverwelkliche Lorbeern geerntet.

Windabführer oder nach Vogler die

Windablassung ist der Registerzug, vermittelst dessen man den Wind aus der Orgel ausströmen lässt: Evacuant (s. d.).

Windbalg, s. Balg und Orgel.

Windbehältnisse der Orgel sind 1) der Hauptkanal, das Behältniss, in dem der Wind sich zuerst sammelt; 2) die Nebenkanäle, in welche der Wind dann tritt, um von hier aus 3) in die Windlade (s. d.) und 4) deren Windkasten und 5) in die Cancellen (s. d.) befördert zu werden.

Windbüchse, s. Kropf.

Windclavier, s. Aeolsclavier.

Windfang, bei den Orgeln die Oeffnung an den Bälgen, durch welche in diese die Luft eintritt.

Windfang, bei den Spieluhren der Theil, durch den die Tactbewegung erzeugt wird, indem er das Umdrehen der Räder regelt; er besteht aus einer Spindel, an der zwei oder vier verhältnissmässig grosse Blätter oder Flügel angebracht sind. An der Spindel sitzt ein Getriebe, in welches das letzte Rad des Schlagwerks eingreift.

Windfeder ist ein Stück spiralförmig gedrehten Messingdrahts, durch welches die, beim Niederdrücken der Tasten geöffneten Ventile an den Orgelpfeifen, nach Aufhebung der Taste wieder geschlossen werden.

Windführungen oder auch

Windgänge heissen die Theile der Orgel, welche den Wind direct den Pfeifen zuführen. Es sind die Pfeifenstricke oder Windstöcke und der Conducteur.

Windharfe, s. v. a. Aeolsharfe (s. d.).

Windharmonika, ein mechanisches und zugleich ein Tasteninstrument von 4 Fusston, das der Mechanikus A. Böhme in Duisburg erfand. Es hat einen vorzüglichen Ton, bei dem man nicht das leiseste Nebengeräusch vernimmt. Die an dem Instrument angebrachte Claviatur hat einen Umfang von 3 Octaven und ist sehr leicht spielbar. Eine andere Art

Windharmonika ist erst in neuerer Zeit construirt; in Gärten auf Bäumen oder an Häusern angebracht, bietet es eine angenehme Unterhaltung. Am entgegengesetzten Ende eines grossen Blechtrichters sind durchschlagende Metallzungen (wie bei der Mundharmonika) angebracht, die durch den atmosphärischen Luftstrom zum Erklingen gebracht werden. Wie bei der Aeolsharfe

die Saiten vom Winde angespielt werden, so wird bei der Windharmonika eine Harmonika angeblasen. Das Instrument wird von Alb. Bauer in Markneukirchen gebaut.

Windinstrumente, s. v. a. Blaseinstrumente.

Windkanäle, s. Kanäle.

Windkasten, das, unter der Windlade angebrachte, 3 bis 4 Zoll hohe Behältniss, in welches durch die, auf den Bälgen ruhenden Gewichte der Wind gedrängt wird, von wo er dann in die Windlade tritt.

Windkastenspunde heissen die Vorsatzbretter, vermittelst deren die Seitenöffnung des Windkastens geschlossen wird.

Windladen nennt man den Theil der Orgel, auf welchem die Pfeifen stehen und zur Ansprache gebracht werden. Es giebt zwei Arten: Kegel- und Schleifladen. Die Schleiflade ist in dem Artikel »Orgel« genauer beschrieben; hier soll die Kegellade, welcher in neuerer Zeit von vielen Sachkennern der Vorzug gegeben wird, nur kurz, soweit es ohne Zeichnung möglich ist, beschrieben werden. — Die Kegellade hat Herrn Haas in der Schweiz zum Erfinder; sie ist eine Verbesserung der alten Springlade und hat folgende Einrichtung: Man denke sich einen grossen Kasten. Derselbe hat so viel einzelne Windladen (Längenschnitte), als das betreffende Manual Stimmen hat. Jede einzelne Windlade enthält einen von Anfang bis zu Ende gehenden hohlen Raum. In diesem Raume befinden sich so viele kleine Kanäle, als die Stimme Töne hat; jeder kleine Kanal wird durch einen spitzen Kegel geschlossen. Der Kegel ist an einem Arm, der durch die Tractur gehoben oder gesenkt werden kann, befestigt. Der hohle Raum ist mit Wind gefüllt. Hebt nun die Tractur den Kegel, so strömt der Wind in den betreffenden kleinen Kanal. An der Mündung desselben steht die Pfeife; letztere bläst an. Die Kegelladen haben also den Vorzug, dass jeder einzelne Ton direct aus einem Kanal Wind erhält, während ein Ventil der Schleiflade, sobald es gehoben ist, denselben Ton für mehrere Stimmen mit Wind speist. Darin liegt der Vorzug der Kegelladen. Die Orgelbauer Sauer und Walcker cultiviren mit Vorliebe das Kegelladensystem. Letzterer schreibt in seinem Catalog über dieselben also: »Die Windladen des Walcker sind nach dem von den Erbauern erfundenen »Kegelladensystem ohne Federdruck« construirt und eignen sich hinsichtlich ihrer ungewöhnlicheu Solidität für jedes Klima. Neben ihrer grösseren Widerstandskraft gegen Temperatureinflüsse haben diese Windladen aber noch weitere nicht zu unterschätzende Vorzüge. So lässt sich z. B. mit diesen Kegelladen ohne Federdruck eine überaus reine, gleichmässige und gesunde Intonation jeder einzelnen Pfeife erzielen. Während nämlich beim alten Schleifladensystem, das seiner Einfachheit wegen allerdings heute noch das im Allgemeinen bevorzugte ist, sämmtliche auf einer Windlade stehenden gleichnamigen Pfeifen verschiedener Stimmen ihren Wind aus einem gemeinschaftlichen Kanale erhalten, besitzt beim Kegelladensystem jede Pfeife ihr Ventil, das durch seine im richtigen Verhältnisse zur Mensur der betreffenden Pfeife gebrachte Grösse dieser vom Hauptkanal aus genau so viel Wind zuführt, als dieselbe zum Zwecke einer reinen und gleichmässigen Intonation unbedingt nöthig hat, gleichviel, ob nur eins oder alle Register auf der gemeinschaftlichen Windlade gezogen sind. Beim Schleifladensystem dagegen erhalten, wenn alle auf einer Windlade stehenden Register gezogen sind und beim Niederdruck der Taste das Ventil sich öffnet, sämmtliche gleichnamigen Töne auf dieser Windlade ihren Wind durch das gemeinschaftliche Ventil, und zwar werden die dem Ventil zunächst stehenden Pfeifen durch eine grössere Quantität von Wind bevorzugt, als die weiter entfernten. Mögen nun auch diese Stimmen bei einer und derselben Windstärke in Beziehung auf Toncharacter, Ansprache und Reinheit nichts zu wünschen übrig lassen, so liegt es doch am Tag, dass die durch das System bewirkte Veränderung des Windes nach Qualität und Quantität eine nachtheilige Wirkung auf die Kraft des Tones, wie auf die Reinheit der Stimmen ausüben,

mithin der Totaleindruck darunter leiden muss. Einen weiteren Vortheil bietet das Walcker'sche Kegelladen-System, dass die zum Schlusse der Ventile nöthigen Federn hier ganz wegfallen, und somit ein Erlahmen oder Erschlaffen derselben unmöglich ist. Das Ventil hat nämlich eine runde conische Form und muss in Folge dessen beim Loslassen der correspondirenden Taste durch seine eigene Schwere wieder in seine frühere Lage zurückfallen, muss ferner durch seine Form und durch den vom Windkanal aus auf denselben ausgeübten Winddruck einen sicheren hermetischen Verschluss des ebenfalls runden Ventilloches bewirken; auch die Temperatur geht ihres Einflusses verlustig, denn wenn auch in Folge von Hitze oder Kälte das Ventil sowol als das Loch sich dehnt oder zusammenzieht, also grösser oder kleiner wird, so muss die conische Form des Ventils stets einen hermetischen Verschluss von selbst herbeiführen. Anders verhält es sich bei den Schleifladen, wo ein Erlahmen der Ventilfedern leicht möglich, der äusserliche Einfluss der Temperatur aber unvermeidlich ist, weil die Trockenheit sowohl als die Feuchtigkeit auf die Schleifen und deren Tractur sehr nachtheilig wirken. Um jedoch aus diesem Kegelladen-System alle die angedeutenden Vortheile ziehen zu können, bedarf es einer durchaus correcten Construction wie der grössten Sorgfalt und Genauigkeit in der Ausführung. Das mit den Windladen eng verbundene Regierwerk zeichnet sich bei aller Einfachheit durch eine äusserst präcise Wirkung aus und ist dabei sehr leicht zu behandeln, hängt aber auch wieder mit dem Windladen-System zusammen; denn es wäre nicht möglich, bei einer Orgel von 30 bis 40 Registern und 3 Manualen mit Schleifladen ohne Anwendung der ziemlich kostspieligen Pneuma-Maschine die Spielart und das Tractament des Regierwerkes nebst Koppelungen und Collectivpedalen so leicht, angenehm und präcise herzustellen als dies beim Kegelladen-System möglich ist, wo Werke bis zu 40 Registern und mit 3 Manualen, selbst verkoppelt, ohne Pneumatik so leicht zu spielen sind als kleine Werke mit 6 bis 8 Registern. Bei deratigen Orgeln beruht die Construction des Regierwerkes hauptsächlich auf der richtigen Anwendung des Gesetzes vom Hebel und der Schwere.

Windmesser, s. Windwaage.

Windmonochord, s. v. a. Aeolsharfe (s. d.).

Windpfeife (Dämpfer), die mit einem Zapfen versehene runde Oeffnung im Deckel des Orgelbalges, die zur Verminderung der Heftigkeit des Gebläses dient.

Windprobe, das richtige Abmessen der Windpressung in einer Orgel durch die Windwaage, damit alle Bälge gleichen Wind geben. Man bezeichnet damit wol auch die Windwaage selbst.

Windröhre, der Kanal, durch den der Wind in die Windlade geleitet wird.

Windsäckchen, kleine, runde Stückchen Leder, die dem Winde den Ausgang aus den Löchern in dem Boden des Windkastens der Orgel, durch welche die Abstrakte der Cancellenventile gehen, verwehren.

Windschweller nannte Abt Vogler die von ihm erfundene Einrichtung bei der Orgel, wodurch der Spieler in den Stand gesetzt wird, dem Pfeifenwerk den Wind zuzumessen. Er besteht aus einem Ventil von Taffet im Kanal, das durch eine Vorrichtung am Pedal beliebig mehr oder weniger geöffnet werden kann, wodurch der Ton heller oder dumpfer wird. Ausserdem hat man Dachschweller und Jalousieschweller.

Windsheim, Jodocus, Musikdirektor auf dem Schlosse Erxleben zu Anfang des 17. Jahrhunderts, war aus Thüringen geboren. Gedruckt ist von ihm: »*Triades melodiarum sacrarum*«, 1624 (Walther).

Windsiech heisst die Orgel, bei der die Cancellen im Verhältniss zu den Pfeifen zu eng sind, oder wenn der Canal, durch den der Wind in die Windlade geleitet wird, zu klein ist u. dergl. Werden viele Register gezogen, so gebricht es am Winde und die Pfeifen klingen matt und meist zu tief.

Windstöcke, Pfeifenstöke, sind hölzerne Klötze, auf denen die Orgelpfeifen stehen und in die der Wind aus den Cancellen durch die Parallelen tritt.

Windstössig nennt man eine Orgel, deren Ton nicht gleichmässig fortklingt, sondern stossartige Bebungen macht. Diese fehlerhafte Erscheinung hat ihren Grund in der unsteten Bewegung der Bälge; wenn diese nicht gleichmässig, sondern ruckweise sich zusammenfalten, den Wind also auch nur stoss- und ruckweise an die Windlade abgeben. Diese fehlerhafte Bewegung kann in ungenügender Bauart, aber auch in der ungeschickten Behandlung der Bälge durch die Balgentreter begründet sein.

Windwaage heisst das Instrument, vermittelst dessen die Dichte des Orgelwindes geregelt wird. Der Erfinder der Windwaage ist Christian Ferner (1685). Schon Adelung ergeht sich des Langen und Breiten über den Nutzen derselben in seiner: »Musikal. Gelahrtheit«, pag. 362—367. Verbessert wurde die Windwaage durch Töpfer. Die einfachste ihrer Construktion ist folgende: Man denke sich eine gebogene Glasröhre mit zwei aufrecht stehenden Schenkeln; giesst man Wasser in die Röhre, so wird es in beiden Schenkeln gleich hoch stehen. Das Wasser bleibt so lange horizontal stehen, als der Luftdruck sich gleich bleibt, oder gleichmässig sich verändert. Wird aber die eine Säule nur dem atmosphärischen Drucke ausgesetzt und die andere mit einem andern Drucke in Verbindung gebracht, der kleiner oder grösser ist als der atmosphärische, so wird das Wasser in dieser steigen oder fallen. Nach Mariotte wächst die Höhe der Wassersäule mit der Dichte der Luft; deshalb kann die letztere durch die erstere bestimmt werden. Man sagt mit Recht, der Orgelwind hat eine Dichte von 10 Centim., denn die Dichte der im Balge eingeschlossenen Luft hält einer Wassersäule das Gleichgewicht, die um 10 Centim. höher ist, als diejenige, welche der atmosphärischen Luft das Gleichgewicht hält und die das Barometer bestimmt. Deshalb ist die Dichte des Orgelwindes stets der Wassersäule gleich, welche über den Wasserspiegel emporragt, auf den die Luft drückt. Die einfache Windwaage ist ein Gefäss von Zinnblech, eine knieförmig gebogene Röhre ist in den untern Deckel eingelöthet, eine andere Röhre dient zum Einschütten des Wassers. Zwischen beiden Röhren befindet sich ein Massstab (Messingtäfelchen). Die Länge beträgt $4^1/_2''$; $^1/_{16}''$ heisst in der Orgelsprache ein Grad. Deshalb ist dieser Massstab in 40 Grade getheilt, und nach diesen wird die Höhe der Wassersäule in der Glasröhre angegeben. Eine Orgel hat z. B. 35° Wind, heisst demnach: die Dichte der in den Bälgen, Kanälen, Windladen u. s. w. befindlichen Luft wird durch die aus den Bälgen strömende dichtere Luft so verdichtet, dass sie einer Wassersäule von $3^1/_2'$ das Gleichgewicht hält. Bemerkt sei noch, dass man zur Messung für grosse Dichte meist Quecksilber nimmt; da aber der Orgelwind die atmosphärische Luft nur wenig an Dichte überragt, so ist beim Orgelbau das Wasser als Probemittel eingeführt.

Windzach, Windzähe, heisst eine Orgel, deren Cancellenventile zu breit sind, oder bei der sich der Wind zu sehr vor die Ventile legt, so dass das Pfeifenwerk nicht rasch und leicht genug anspricht.

Winer oder Winerus, Georg, Componist, lebte gegen das Jahr 1655, von ihm ist die Melodie zu dem Choral »Schaffe in mir Gott ein reines Herze« (Kühnau's »Choral-Gesänge«, II. Theil).

Winkel, Dietrich Nicolaus, genialer Mechaniker, geboren zu Holland gegen 1780, liess sich in Amsterdam nieder, wo er sich zuerst mit der Construktion von Webestühlen beschäftigte. Später unternahm er es auch mechanische Orgeln und andere Instrumente herzustellen und zwar mit so vielem Geschick, dass selbst delikate Ohren durch den Klang derselben befriedigt wurden. Als Maelzel (s. d. Art.) 1815 mit seinem Panharmonicon nach Amsterdam kam, trafen diese beiden Männer zusammen, und Winkel theilte ihm hier seine Ideen über die Erfindung des Metronoms mit, die er sich bereits zurechtgelegt hatte. Maelzel stellte dieses Instrument her, welches seitdem als seine

Erfindung allgemein bekannt ist. Als Maelzel in der »Leipziger musikalischen Zeitung«, No. 25, im Jahre 1817 eine Auseinandersetzung dieser seiner Erfindung gab, reclamirte Winkel in den Journalen dagegen und beschuldigte Maelzel des Plagiats. Maelzel begab sich hierauf nach Amsterdam, und die Gegner kamen überein, durch Zeugen und Richter die Angelegenheit entscheiden zu lassen. Diese letzteren wurden aus den Mitgliedern der Akademie der Wissenschaften und der Akademie der Künste der Niederlande gewählt. Nach der Aussage der Zeugen beider Parteien und der authentischen Beweisstücke wurde Winkel die Erfindung des Mechanismus in der Hauptsache zugesprochen. Der Antheil Maelzel's daran erstreckte sich auf die Eintheilung der Scala für die verschiedenen Grade der Bewegung der Maschine. Trotz dieser Entscheidung erntete nur Maelzel die Vortheile und den Ruhm dieser Erfindung, indem tausende von Metronomen in der ganzen Welt gekauft worden sind. Winkel wollte sich über sein Ungemach durch eine andere Erfindung trösten, die zwar ebenfalls ingeniös war, aber da sie nicht, wie das Metronom, einem praktischen Bedürfniss entgegen kam, nie den Erfolg haben konnte. Schon früher hatte er ein Mittel erdacht, auf Stoffen ein bestimmtes Dessin zu variiren, ohne eine gewisse Regelmässigkeit dabei aufzugeben. Er fasste den Gedanken, dieses Verfahren auf ein musikalisches Instrument zu übertragen und construirte 1821 eine Orgel nach dieser Idee, welche er *Componium* nannte. Dies Instrument war so hergerichtet, dass es die Effekte der bekannten Cylinder-Instrumente nach Art des Maelzel'schen Panharmonicon vereinigte, aber die besondere Eigenschaft besass, Variationen und zwar immer wieder neue, zuweilen von glücklichstem Effekt, über ein gegebenes Thema zu improvisiren. Diese an sich ausgezeichnete Orgel war in Paris im *Pavillon de la rue Echiquier* ausgestellt, wo sie die Bewunderung von Kennern, hauptsächlich der Mechaniker erregte, denen das Geheimniss des seltsamen Mechanismus nicht enträthselbar wurde. Zwei Mitglieder der Akademie, Biot und Catel, welche das Instrument prüften, gaben das Urtheil ab, dass tausend Jahre vergehen könnten, ehe dieselbe Variation sich genau wiederholen würde. Eines der Stücke, welches das *Componium* täglich variirte, war der Alexandermarsch mit den Variationen von Moscheles. So wunderbar diese Erfindung war, den armen Winkel hatte sie nur in Schulden gestürzt. Das Instrument gerieth in die Hände der Schuldner und wurde erst nach Jahren, nachdem es bereits stark verwahrlost war, von einem Liebhaber, Mathieu, für 2000 Frs. gekauft, der es mit vielen Kosten wieder herstellen liess. Winkel konnte nach diesen Enttäuschungen den Muth zu neuen Unternehmungen nicht wieder finden, und starb am 28. Septbr. 1826 in Amsterdam.

Winkel, Therese Emilie Henriette **aus dem,** Virtuosin auf der Pedal-Harfe und Lehrerin dieses Instrumentes zu Dresden, war in Weissenfels am 20. Decbr. 1784 geboren. Sie lieferte artistische Aufsätze unter dem Namen Comale u. s. w. in Kind's »Harfe« und in der »Leipziger musikalischen Zeitung« (Bd. 36, S. 65—71) über Pedal-Harfe. In Dresden bei Arnold erschienen drei Sonaten für Harfe und Violine von Mad. W.

Winkelbart nennt man auch die Querbärte bei der Orgel.

Winkelhaken oder Winkelhebel sind rechtwinklig gearbeitete Hölzer von verschiedener Grösse; die kleineren werden aus Eisen gefertigt, mit denen bei der Orgel die Abstrakten in die Wellen gehängt werden. Alle Winkehaken bewegen sich in besondern Einschnitten, die in ein langes und starkes Stück Holz gemacht sind.

Winkelhakenscheide nennt man ein mit Einschnitten versehenes Stück Holz, in welchem sich die Winkel bewegen. Quer durch das Brett geht ein eiserner Stab, der in den Einschnitten die Winkelhaken, die hier, wo ihre Schenkel zusammenstossen, mit einem Loch versehen sind, festhält.

Winkelhakenkoppel ist eine Koppel folgender Art: Ein Klötzchen ist auf jeder Taste des Untermanuals aufgeleimt, in diesem befindet sich ein Winkelhaken. Der untere Schenkel desselben geht locker in einem Schraubengewinde,

welches wieder durch einen in die Obermanualtaste gemachten Einschnitt durchgeht und hier durch eine Schraubenmutter festgehalten wird. Unter den Tasten des Oberclavieres befindet sich eine Wippenscheide, von welcher wieder eine Wippe nach dem Ende des oberen Winkelhakenschenkels geht; sobald sich während des Koppelns die Wippenscheide nach vorwärts bewegt. Durch die Bewegung der Wippe kommt die Schraube über die Obermanualtaste so tief zu stehen, dass die Mutter sich auf die Taste auflegt. Wird nun die Taste des Unterclavieres niedergedrückt, so bewegt sich die Taste des Oberclavieres mit abwärts.

Winkelhebelkoppel ist eine neuere, durch den Orgelbauer Herrn Hartig erfundene Koppel, die, da sie das An- und Abkoppeln auch während des Spielens ermöglicht, immermehr in Aufnahme kommt. Unter den Tasten des Oberclavieres liegt eine Scheide mit so viel Winkelhaken, als das Manual Tasten hat. Der hintere Theil des Winkelhebels setzt sich auf die unter dem Oberclavier hervorragende Taste des Unterclavieres, sobald nämlich die Koppel gezogen ist. Das Hauptwerk hat eine Koppclaviatur — drückt man nun eine Taste des Unterclavieres nieder, so hebt der hintere Theil derselben den Winkelhebel in die Höhe; der andere Arm des Winkelhebels drückt in demselben Augenblick die unter ihm liegende Taste des Oberclavieres nieder.

Winkelmeyer, C., Musikdirektor zu Mannheim, später in Worms, geboren am 3. Jan. 1787 zu Weissenburg am Sand, starb am 3. Jan. 1831 zu Worms, ist der Verfasser eines musikalischen Handbuchs nach der Methode von Natorp und Nägeli: »Neuer Kathechismus über den Unterricht im Gesange« u. s. w. (Mannheim, Löffler, 1821, in 8°, 51 S.); auch veröffentlichte er: »*Sérénade pour deux cors, deux trompettes et trombone*« (Mayence, Schott), Clavierstücke (Offenbach, André).

Winkhler, Carl Angelus **von,** talentvoller Clavierspieler, tüchtiger Componist und Lehrer der Tonkunst, wurde in Ungarn in den ersten Jahren des 19. Jahrhunderts geboren und hatte seinen Wirkungskreis in Pest gefunden, wo er auch am 15. Decbr. 1845 starb. Zu der beträchtlichen Zahl seiner Compositionen gehören: »Sextett für Piano, zwei Violinen, Alt, Violoncell und Contrabass«, op. 44 (Wien, Haslinger). »*Variations brillantes pour piano et orchestre*«, op. 19 und 30 (Wien, Leidesdorf); op. 23 (Wien, Mechetti); op. 43 (Wien, Diabelli). »*Grand rondeau pour piano et orchestre*«, op. 41 (Pest, Grimm). Vierhändige Clavierstücke, Trios für Clavier, Violine und Violoncell (Wien, Haslinger). »*Grand trio pour piano, flûte et alto*«, op. 15 (Wien, Mechetti). »*Rondeaux brillants pour piano avec accompagnement de quatuor*«, op. 12 (ibid.); op. 17 (Pest, Hartleben). »Grosse Sonate für Clavier und Violoncell« (Wien, Mechetti). »Vierhändige Sonate«, op. 22 (Pest, Lichte) u. A.

Winkler, Johann Heinrich, Professor der Philosophie und Physik zu Leipzig, starb daselbst am 18. Mai 1770. Er schrieb die mathematische Abhandlung: »*Tentamina circa soni celeritatem per aërem atmosphaericam*« (Lipsiae, 1763, in 4°). »Untersuchung der Natur und Kunst«.

Winkler, Louis, geboren am 1. Septbr. 1813 in Braunschweig, Organist daselbst, hat sich namentlich als trefflicher Arrangeur der Instrumentalwerke unserer Meister, um die Verbreitung derselben in den weitesten Kreise grosse Verdienste erworben.

Winkler, Max Joseph, Schullehrerssohn von Waldstetten, geboren am 10. März 1810, verrieth als Knabe schon ein ausgezeichnetes Musiktalent und erhielt seinen ersten musikalischen Unterricht von seinem Vater, studirte dann in Augsburg und trat 1828 in das Schullehrerseminar in Dillingen. Da bildete er sich unter Basilus Schwarz im Generalbass und Orgelspiele aus. Nach seinem Austritte aus dem Seminar wurde er als Chorregent in Günzburg angestellt. Im October 1837 wurde ihm, nach ausgezeichnet bestandener Prüfung, die Chorregentenstelle an der Dompfarrkirche übertragen. Fungirte dann nebenbei als Musikhilfslehrer am königl. Schullehrerseminar und wurde 1849 als

wirklicher Musiklehrer ernannt, in welcher Stellung er noch wirkt. Er versah nicht blos mit unermüdetem Eifer und erfreulichem Erfolge das ihm übertragene Lehramt, sondern war auch unermüdlich thätig in jeder Art von Composition. Seine Werke, deren er eine sehr grosse Anzahl schrieb, zeichnen sich durch Reinheit des Satzes, Lebendigkeit der Gedanken und Leichtigkeit in Handhabung des Contrapunktes aus. Leider sind nur die wenigsten im Drucke erscheinen. Sein nahmhaftestes Werk ist ein grosses, Sr. Majestät dem König Ludwig II. von Baiern gewidmetes, Requiem. Dasselbe wurde am 27. Juli 1875 im Dom unter Direktion des Kapellmeisters Kammerlander unter enthusiastischer Anerkennung des künstlerischen Werthes dieses Meisterwerkes aufgeführt. Die hierüber erschienenen Recensionen erkennen es als ein glänzendes Zeugniss von der schöpferischen Begabung, wie von den gediegenen contrapunktischen Kenntnissen des Tonsetzers an und gestehen ihm eine ebenbürtige Stelle neben den bedeutendsten kirchlichen Meistern der Neuzeit zu. Se. Maj. König Ludwig II. verlieh ihm als Anerkennung seiner Verdienste um die Musik die goldene Ludwigs-Medaille für Wissenschaft und Kunst, welche ihm unter entsprechender Feierlichkeit am 8. Febr. 1876 überreicht wurde. Von seinen vielen Compositionen führen wir nur an: 3 Trauerchoräle für die Fastenzeit, 4 stimmig mit Begleitung. Kleine Messe in *F* mit Instrumentalbegleitung. Eine grosse Messe in *C*, instrumentirt. *Missa Catharina*, 4 stimmig. 14 Gradualien und Offertorien. 5 vierstimmige Gradualien und Offertorien. Vesperpsalmen. 6 Litaneien. 3 kleine Requiem. Die Mannesalter, mit Orchester. Feuer! mit Orchester. 12 Quartetten für gemischte Stimmen. 3 Streichquartetten. Larghetto für Cello und Clavierbegleitung. Ferner: »Harmonielehre«, 2 Bände, »Allgemeine Musiklehre«, »Generalbassübungen« sämmtlich bei Beck in Nördlingen.

Winckler, Theophil Friedrich, Beamter des Artisten-Cabinettes der königl. Bibliothek zu Paris, geboren zu Strassburg 1771, starb am 26. Febr. 1807. Er war einer der Redakteure des »*Magasin encyclopédique*«, in welchem Journal er veröffentlichte: »*Notice biographique sur Jean Chrysostome Wolfgang Théophile Mozart*«, von welcher auch Separat-Abdrücke erschienen.

Winneberger, Paul Anton, Componist und Violoncellist, ist 1758 zu Mergentheim an der Tauber im würtembergischen Jaxtkreise geboren. Er zeigte schon als Knabe ein ungewöhnliches musikalisches Talent und hatte das Glück, in dem an der Stadtschule seiner Vaterstadt als Lehrer angestellten früheren Jesuiten, Magister Heilig, einen sorgsamen Pfleger seiner wissenschaftlichen wie auch künstlerischen Anlagen zu finden. Dieser war nicht nur ein Freund der Musik, sondern spielte auch mehrere Instrumente und hat ausser W. noch eine Anzahl tüchtiger Musiker gebildet. Bereits in seinem neunten Lebensjahre fand W. eine Anstellung als Hofaltist zu Mergentheim mit einem Gehalt von hundert Thalern, vier Maltern Korn und zwei Eimern Wein. Im vierzehnten Jahre versah er schon den Orgeldienst in der Kirche der Dominikaner, von deren einem er dagegen Unterricht im Clavierspiel erhielt. Nachdem er, siebzehn Jahre alt, seine Stimme verloren, widmete er sich dem Studium der Theologie und besuchte zu diesem Zwecke die Universitäten Würzburg und Heidelberg; nach Absolvirung desselben aber empfahl der Magister Heilig den zwanzigjährigen Jüngling nach Mannheim, wo er alsbald die Stelle eines Lehrers am Musikseminar und eines Organisten an der grossen Jesuitenkirche erhielt. Diese Stadt, zu jener Zeit ein Sammelplatz künstlerischer Notabilitäten, gewährte W. reiche Gelegenheit, sich in seiner Kunst weiter zu bilden; im Verkehr mit dem Theoretiker Vogler und dem Componisten Holzbauer vervollkommnete er sich als Tonsetzer; der erstere besuchte ihn häufig auf seiner Orgel und gab ihm Fugenthemata zur improvisirten Bearbeitung auf. Zu dem Geiger Czarth, bekannt durch seine langjährigen Beziehungen zu Friedrich d. Gr. sowohl in Rheinsberg, als auch nach dessen Thronbesteigung in Berlin, stand er in engem Freundschaftsverhältniss bis zum Tode dieses Veteranen im Jahre

1780. Vom Concertmeister Fränzl erhielt er Violinunterricht, doch nur kurze Zeit, da dieser selbst ihn veranlasste, das in der damaligen Mannheimer Hofkapelle schwach vertretene Violoncell zu seinem Hauptinstrument zu machen. W. sollte diesen Schritt nicht bereuen, denn als bald darauf der erste Violoncellist Danzi eine grössere Kunstreise unternahm, wurde er zum Ersatz für denselben als Accessist in der Hofkapelle angestellt.

Die eigentlich fruchtbare Epoche von Winneberger's Künstlerlaufbahn begann 1780, wo er nach dritthalbjährigem Aufenthalt in Mannheim als Violoncellist und Direktor der Jagd- und Tafelmusik in das Hoforchester des kunstliebenden Fürsten von Wallerstein berufen wurde. Schwerlich würde er die überaus anregende künstlerische Thätigkeit, die ihm hier inmitten einer grossen Zahl ebenbürtiger Collegen ermöglicht wurde, verlassen haben, wenn nicht die politischen Stürme, die wenige Jahre später Europa durchbrausten, ihr ein gewaltsames Ende gemacht hätten. W. wurde in jener unruhigen Zeit nach Hamburg verschlagen und fand hier, wenn auch keine feste Anstellung, so doch einen befriedigenden Wirkungskreis als Lehrer, hauptsächlich des Clavierspiels, zeitweilig auch als Violoncellist im Orchester des französischen Theaters. Im Uebrigen war sein Hamburger Aufenthalt nicht frei von schweren Prüfungen: ein Beinschaden, den er sich schon in frühester Jugend durch einen unglücklichen Fall und darauf folgende Operation zugezogen, verschlimmerte sich während seiner letzten Lebensjahre und führte endlich am 8. Febr. 1821 seinen Tod herbei. Als Componist war W. sehr geschickt in der Anlage, stets gründlich in der Ausführung, aber im allgemeinen stenger als es der herrschende Geschmak vertrug. Als ein bleibendes Denkmal seiner pädagogischen Fähigkeiten hat er eine Reihe von Uebungsstücken für Anfänger im Clavierspiel hinterlassen, die er, progressiv geordnet, auf den dringenden Wunsch seines Schülers Clasing, bei Cranz in Hamburg veröffentlichte. Ausserdem erschienen von ihm im Jahre 1800 drei Streichquartette bei André in Offenbach, zwei Concerte für Violoncell und Orchester bei Schott in Mainz und drei Sonaten für Clavier, Flöte und Violoncell, op. 7, bei Böhme in Hamburg. Eine 1802 von ihm in Haumburg aufgeführte Cantate zur Neujahrsfeier: »An das biedere Hamburg« ist ungedruckt geblieben.

Winnigsteten, Elias, Orgelbauer des 16. Jahrhunderts, baute eine Orgel in Halberstadt von 27 Registern. Die Disposition von diesem Werk befindet sich in dem Buche von Prätorius: »*Syntagma musicum*«, Thl. II, S. 18.

Winslow, Jacob Christian, berühmter Anatom, geboren am 2. April 1669 zu Odensen auf der Insel Fioni in Dänemark, studirte in seinem Vaterland, bereiste dann Deutschland, Holland und lebte einige Zeit in Paris. 1732 veröffentlichte er sein bedeutendstes Werk: »Anatomische Darstellung des menschlichen Körpers«. Auch gehört zu seinen Schriften: »*Dissertatio quid musica in affectus valeat*« (Haffnie, 1742).

Winter, Johann Adam, Chorregent am Collegiatstifte Johannes des Täufers zu Vilshofen in Niederbaiern, lebte im Anfang des 18. Jahrhunderts und componirte eine Anzahl von Werken für Kirchenmusik, von denen das dritte unter dem Titel: »Musikalisches Blumen-Cräntzlein, 12 geistliche deutsche Arien von einer Singstimme nebst verschiedenen Instrumenten« durch den Druck Verbreitung gefunden hat.

Winter, Johann Christian, Cantor und Musikdirektor, erst in Celle, dann in Hannover, ist am 3. März 1718 in Helmstädt geboren. Er war Mitglied der um Mitte des vorigen Jahrhunderts wirkenden Mitzler'schen Societät der musikalischen Wissenschaften und hat folgende Werke veröffentlicht: 1) »*Dissertatio epistolica de Musices peritia theologo neque dedecora neque inutile*« (Celle, 1749). 2) »*Dissertatio epistolica de eo quod sibi invicem debent Musica, Poetica et Rhetorica artes iucundissimae*« (Hannover, 1764). 3) »*De cura principum et magistratuum piorum in tuendo et conservando cantu ecclesiastico, eodem*

tam plano quam artificioso« (Hannover, 1772). 4) Ueber die Cäcilia, im Hannöverschen Magazin vom 30. Juni 1786.

Winter, Peter **von,** Operncomponist und Kapellmeister des Königs von Baiern, ist 1754 (nach Andern 1755 oder 1758) in Mannheim geboren. Schon im Alter von elf Jahren zeichnete er sich als Violinspieler derart aus, dass er in die kurfürstliche Kapelle eintreten konnte. Sein Compositionstalent blieb vorläufig unentwickelt, trotz zeitweiliger Contrapunktstudien unter der Leitung des Abtes Vogler, und auch nachdem er 1776 an dem von Marchand geleiteten französischen Theater die Direktion der Kapelle übernommen, fühlte er sich noch nicht zu schöpferischer Thätigkeit veranlasst. Endlich aber, als er 1778 mit dem ganzen Theater nach München übergesiedelt war, entfaltete sich seine tondichterische Anlage und er versuchte sich mit den Melodramen »Armida«, »Cora und Alonzo« und »Leonardo und Blondine«, 1780 aber auch mit einer Oper »Helena und Paris«, die namentlich durch ihre nach damaligen Begriffen ungewöhnlich glänzende Verwendung des Orchesters Beifall fand. Weit weniger genügte seine Musik den Ansprüchen an Sangbarkeit und ein wichtiger Vortheil war es für W., dass er in Wien, wo er sich zum Zweck der Aufführung seiner Ballette »Heinrich IV.«, »Hectors Tod« und »Ines de Castro« aufhielt, die Bekanntschaft Salieri's machte und durch diesen veranlasst wurde, sich dem Studium der Singstimme mehr als zuvor zu widmen. Schon in seinem nächsten Werke, einem lateinischen Psalm, bewies er, dass er die Lehren des italienischen Meisters zu verwerthen wusste; als äusserer Erfolg seiner neuesten Bestrebungen wurde ihm die Ernennung zum Hofkapellmeister an Vogler's Stelle zu Theil, sowie der Auftrag zur Composition einer italienischen Oper »Circe«. Dies Werk ist aus unbekannten Ursachen nicht zur Ausführung gelangt, dagegen hatte er mit zwei weiteren Arbeiten »Jery und Bätely« von Goethe und der italienischen Cantate »Timoteo« glänzenden Erfolg. Im Jahre 1791 ging W. nach Italien und zwar direkt nach Neapel, wo er die Oper »Antigone«, dann nach Venedig, wo er die »*Fratelli rivali*« und »*Il sacrifizio di Creta*« zur Composition erhielt. Nach München zurückgekehrt componirte er die zu Operntexten umgestaltete »Psyche« von Molière und Shakespeare's »Sturm«, welche beide Werke zur Aufführung gelangten ohne nennenswerthen Beifall zu finden. Gleichwol trat der Künstler eben jetzt in seine Glanzepoche, und von Wien aus, wo er 1794 »Das Labyrinth« (als zweiten Theil der »Zauberflöte«) und 1796 »Das unterbrochene Opferfest« aufführte, verbreitete sich sein Ruf über ganz Europa. Noch in demselben Jahre wurde er nach Prag berufen, um die Oper »*Il trionfo del bel sesso*« zu componiren; mittlerweile hatte aber in München die deutsche Oper Boden gewonnen und W. konnte bald nach seiner Rückkehr mit der Oper »Maria von Montalban« (1800) einen enthusiastischen Beifall finden.

Eine Einladung nach London bewog W. 1802 München wiederum zu verlassen; die drei grossen Opern »Calypso«, »Proserpina« und »Zaira« waren die Frucht seines bis 1805 ausgedehnten Aufenthaltes in der englischen Hauptstadt. Dazwischen hatte er versucht, auch in Paris sein Talent zur Geltung zu bringen, und es wirklich durchgesetzt, dass ihm die Direktion der Grossen Oper den Text der dreiaktigen Oper »Tamerlan« zur Composition anvertraute. Doch war der Erfolg dieses im Jahre 1802 aufgeführten Werkes ein äusserst geringer, und ein zweiter 1806 gemachter Versuch, mit der Oper »Castor« die Gunst des Pariser Publikums zu gewinnen, misslang ebenfalls, dadurch entmuthigt arbeitete W. mehrere Jahre hindurch nur für die Münchener Hofkapelle; 1814 führte er eine zur Feier der deutschen Siege über Napoleon componirte Schlacht-Symphonie auf; in demselben Jahre feierte er sein fünfzigjähriges Dienstjubiläum, bei welcher Gelegenheit er vom König mit dem Ritterkreuz des Civilverdienstordens dekorirt wurde. Fast schien es jetzt, als wolle W. der Bühne für immer entsagen und sich ausschliesslich der 1805 zu München von ihm gegründeten Gesangschule widmen — da verliess er noch einmal sein Vaterland und wandte sich, begleitet von seiner Schülerin Frau Sigl-Vespermann nach Mailand. Hier

fand er 1816 mit seiner Oper »*Il Maometo*« eine freundliche Aufnahme beim Publikum, wogegen die 1817 aufgeführten Opern »*I due Valdomiri*« und »Etelinda« wenig Glück machten. Von Mailand ging er nach Genua, um hier die Oper »Der Sänger und der Schneider« aufzuführen, welches Werk auch nach seiner Rückkehr 1820 in München zur Aufführung gelangte; mit ihm nahm er für immer Abschied von der Bühne, doch blieb er noch für Kapelle und Kirche thätig bis zu seinem, am 18. Octbr. 1825 erfolgten Tode.

Ausser den genannten Opern hat W. noch eine grosse Zahl dramatischer Werke, zusammen siebenunddreissig, componirt. An Kirchencompositionen besitzt die königliche Kapelle zu München von ihm 23 vollständige Messen, 2 Pastoral-Messen, eine Contrapunkts-Messe, 2 Requiems, 20 Gloria, 17 Credo und ebenso viele *Sanctus* und *Agnus Dei*, 22 Offertorien und Motetten, 24 Graduale, 9 Vesperpsalmen, ein Magnificat, 15 *Hymni per annum*, 2 *Regina coeli*, ein *Ave Maria*, ein *Alma redemptoris*, 2 *Veni sancte spiritus*, 7 *Tantum ergo*, 3 *Te deum*, 3 *Stabat mater*, eine Litanei und 3 Responsorien. Für die evangelische Hofkapelle schrieb er 7 Cantaten, worunter »Die Auferstehung«, »Die Propheten« und »Das Licht der Sonne ist hinab«; die Oratorien »Der sterbende Jesus« und »Bereite Dich o Christ«, ein deutsches *Stabat mater* und mehrere kleinere Compositionen. — Die Hauptaufgabe, welche W. sich bei seinen Arbeiten gesetzt hatte, bestand in der richtigen Deklamation und einem fliessenden, angenehmen Gesang, und er löste dieselbe so vortrefflich, dass ihn kein Tonsetzer seiner Zeit in dieser Hinsicht übertroffen hat. Von seiner genauen Kenntniss der menschlichen Gesangsorgane und der zu ihrer Ausbildung erforderlichen Mittel zeugen eine Menge vortrefflicher von ihm erzogener Sänger, sowie seine 1824 zu Mainz erschienene Gesangschule in vier Abtheilungen. Dagegen fehlte ihm jenes Feuer, jenes »geniale Ungestüm«, ohne welche dem dramatischen Componisten die Erreichung der höchsten Ziele versagt bleiben muss; und dieser Mangel ist als die Ursache zu bezeichnen, dass von den vielen Werken des zu seiner Zeit so hochgefeierten Künstlers, mit Ausnahme des »unterbrochenen Opferfestes«, nicht ein einziges seinen Schöpfer überlebt hat.

Winterberger, Alexander, einer der bedeutendsten Clavier- und Orgelvirtuosen der Gegenwart, ist am 14. August 1834 in Weimar geboren. Sein Vater, Weimarischer Hofschauspieler, sorgte früh für eine gründliche Ausbildung der Begabung des Sohnes; in den Jahren 1848 und 1849 besuchte dieser das Conservatorium in Leipzig und nachdem Liszt in Weimar seinen Wohnsitz genommen hatte, wurde W. dessen Schüler. 1861 ging er nach Wien und 1869 als Professor an das Conservatorium in Petersburg. Seit mehreren Jahren lebt er wieder in Leipzig. Seine Compositionen: Clavier- und Orgelwerke und Lieder für eine und mehr Stimmen zeichnen sich durch Originalität, wie durch feine Arbeit und warme Empfindung aus; namentlich verdienen seine Lieder und Duette weiteste Verbreitung.

Winterburger, Johann, der erste Drucker in Wien, wurde um die Mitte des 15. Jahrhunderts zu Winterburg geboren. Er errichtete in Wien eine Druckerei und beschäftigte sich selbst mit dem Schneiden der nöthigen Buchstaben. Die ersten Drucksachen aus dieser Officin erschienen ungefähr 1490; es gehörte dazu die erste Ausgabe der kleinen musikalischen Abhandlung von Simon Quercu: »*Opusculum musices*« u. s. w. Das letzte Werk, welches aus dieser Druckerei hervorging, ist: »*Antiphonarius ad rectum consuelumque cantandi ritum*« (Wien, 1519).

Winterfeld, Carl Georg August Vivigens **von,** Musikhistoriker, wurde als Abkömmling des zur Zeit Friedrichs d. Gr. berühmten Generals am 28. Jan. 1784 in Berlin geboren, machte seine wissenschaftlichen Studien zuerst in der Hartung'schen Schule, dann auf dem Gymnasium des grauen Klosters und bezog 1803 die Universität Halle, um hier die Rechte zu studiren. Im Jahre 1806 kehrte er nach Berlin zurück, um hier seine juristische Laufbahn zu beginnen und 1811 wurde er zum Assessor ernannt. Inzwischen hatte er sich

auch eifrig mit der Tonkunst beschäftigt, anfänglich unter der Leitung des Professor Schaaf, von 1809 an als Mitglied der von Zelter dirigirten Singakademie, letzteres bis 1816, wo er als Ober-Landesgerichtsrath nach Breslau gesandt wurde. In dieser Stellung blieb er zwanzig Jahre, während derer er neben seinem Berufe mit grösstem Erfolg zur Verbreitung musikalischer Kenntnisse wirkte, theils als Direktor des königlichen Instituts für Kirchenmusik, theils als Stifter der Gesellschaft zur Pflege der kirchlichen Tonkunst, zu welchem Unternehmen er sich mit Rauner, Friedr. Heinr. Hagen und Mosewius vereinigt hatte. Namentlich war die Geschichte der Musik ein Feld, welches er während seines Aufenthaltes in Breslau mit unermüdlichem Eifer cultivirte und das reiche, von ihm selbst auf einer längeren Reise in Italien 1812 gesammelte Material wurde nun von ihm mit Gründlichkeit und genialem Forscherblicke für seine Arbeiten verwerthet. Im Jahre 1836 wurde er wieder nach Berlin berufen und zwar als Königlich Preussischer geheimer Obertribunalrath, in welchem Amte er bis zu seiner elf Jahre später erfolgten Pensionirung verblieb. Am 2. Febr. 1852 machte ein Schlaganfall seinem thätigen Leben ein Ende. Die von ihm hinterlassenen, zum Theil werthvollen Arbeiten musikhistorischen Inhalts sind folgende: 1) »Johannes Pierluigi von Palestrina. Seine Werke und deren Bedeutung für die Geschichte der Tonkunst. Mit Bezug auf Baini's neueste Forschungen dargestellt« (Breslau, 1832, in 8°, 66 S.). Enthält die wichtigsten Bemerkungen aus Baini's Schrift selbst und weitere Mittheilungen über Palestrina und seine Zeitgenossen. 2) »Johannes Gabrieli und sein Zeitalter. Zur Geschichte der Blüthe heiligen Gesanges im sechzehnten und der ersten Entwickelung der Hauptformen unserer heutigen Tonkunst in diesem und dem folgenden Jahrhunderte, zumal in der Venedischen Tonschule« (Berlin, 1834, 3 Bände). Die Wichtigkeit dieses Werkes rechtfertigt eine Inhaltsangabe seiner einzelnen Abschnitte: 1) Venedig und die Kirche des heil. Marcus im 16. Jahrhundert. 2) Venedigs Anstalten für kirchliche Tonkunst und ältere Tonmeister bis auf Joh. Gabrieli. 3) Joh. Gabrieli, dessen Lebensverhältnisse und Zeitgenossen. 4) Der gregorianische Kirchengesang, dessen Bedeutung und das Verhältniss der alten belgischen Tonmeister zu demselben, zumal Adrian Willaert's, des Stifters der Venedischen Tonschule. 5) Die Kirchentöne (eine der gründlichsten Abhandlungen, welche über diesen Gegenstand geschrieben sind). 6) Willaert's Schüler und Nachfolger: Cyprian de Rore, Zarlino, Claudio Merulo, Andreas Gabrieli, und deren Verdienste um die harmonische Entfaltung. 7) Die Rhythmik der älteren Tonmeister. 8) Joh. Gabrieli in seiner früheren künstlerischen Thätigkeit bis zum Ausgange des 16. Jahrhunderts; sein Verhältniss zu Palestrina und Orlando Lasso. Erste Beilage: Verzeichniss der Sängermeister und Organisten an der Kirche des heil. Marcus laut deren Archiven. Zweite Beilage: Notendruck und Musikhandel zu Venedig im 16. und 17. Jahrhundert. Nicht minder werthvoll ist der zweite Theil des Werkes, welcher sich mit der, zu Anfang des 17. Jahrhunderts aufgekommenen neuen Richtung in der Tonkunst beschäftigt, und namentlich die Entstehung der Oper und des Oratoriums, sowie Gabrieli's Verhältniss zu diesen beiden Kunstgattungen ins Auge fasst. 3) »Ueber Carl Christian Friedrich Fasch's geistliche Gesangwerke, Beigabe zu den bei Trautwein in Berlin erschienenen Compositionen des Meisters« (Berlin, 1839). 4) »Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältniss zur Kunst des Tonsatzes« (Leipzig, Breitkopf & Härtel, 1843 bis 1847, 3 Bände), Winterfeld's bedeutendstes Werk mit werthvollen Nachrichten über den deutschen Choralgesang des 16. und 17. Jahrhunderts und einer reichen Auswahl von Partitur-Beispielen aus den Werken der damaligen Componisten. 5) »Dr. Martin Luther's deutsche geistliche Lieder« (ebenda 1840). 6) »Ueber Herstellung des Gemeinde- und Chorgesanges in der evangelischen Kirche« (1848). 7) »Zur Geschichte heiliger Tonkunst« (einzelne Abhandlungen), zwei Theile (Leipzig, 1850—1852). W. hinterliess eine reiche Sammlung von Musikwerken aus dem 16. Jahrhundert in Partituren, sowie seltener

musikwissenschaftlicher Bücher; die ersteren, 103 Bände stark, vermachte er der königlichen Bibliothek in Berlin, die übrigen Schätze seiner Bibliothek, deren Catalog 785 Nummern umfasste, wurden 1857 in öffentlicher Auction verkauft.

Wippe (Balancier) ist eine länglich ovale eichene Leiste von 0,314 Mtr. Länge und 7 Centimeter Breite und 1 Centimeter Dicke. Dieselbe ist in der Mitte mit einem Loche versehen; durch dies Loch geht eine eiserne Stange, um welche sich die Wippe wie um eine Achse bewegt. Damit die Wippe sich aber nicht seitwärts bewegen kann, geht sie in einer Scheide, die Wippenscheide (s. d.) genannt.

Wippenclaviatur nennt man den unmittelbar über den Manualtasten mancher Orgeln im Innern angebrachten Mechanismus, der aus längeren und kürzeren Hölzern (Wippen oder Blindclaves genannt) besteht, die mit den unter ihnen liegenden Tasten durch ein Schraubengewinde mit Ledermutter verbunden sind. Die mit den Abstracten verbundenen Schraubengewinde stehen hier nicht auf den Tasten selbst, sondern auf den Wippen. Wird nun die Taste niedergedrückt, so zieht das auf derselben hinten stehende Schraubengewinde vermittelst der Mutter die Wippe, während deren Schraubengewinde u. s. w. wieder die betreffende Abstracte herabzieht. Wippenclaviaturen werden gern da angebracht, wo ein geringer Tastenfall nothwendig wurde und doch ein hinlänglich weiter Aufzug des Ventils erforderlich war.

Wippenkoppel ist eine Koppel von folgender Einrichtung: Eine Wippenscheide befindet sich zwischen den Tasten zweier Manuale. Dieselbe enthält so viel Wippen, als die Manuale Tasten haben. Jede Wippe enthält in der Mitte ein Schraubengewinde, welches durch einen länglichen Einschnitt, der in die Taste des Obermanuals gemacht ist, geht und hier mit einem Ledermütterchen versehen ist. Die Taste des Untermanuals enthält gleichfalls ein Schraubengewinde; letzteres hat ebenfalls ein Ledermütterchen und geht durch das andere Ende der Wippe. Wird nun die Koppel gezogen, so zieht die Mutter das Schraubengewinde des Untermanuals (die Wippe), die Mutter der Wippe wieder die betreffende Taste des Obermanuals herunter. Nach abgestossenem Koppelzug treten die Wippen vorn so tief herunter, dass sie von dem Schraubenmütterchen des Untermanuals nur wenig herabgezogen werden können; der hintere Theil derselben hebt sich aber sammt der Wippenscheide so nahe an die Tasten des Oberclaviers, dass das Herunterziehen derselben von Seiten der Wippenscheide unmöglich wird, da sie eben zu weit über der Taste steht. Die Wippenkoppel, von denen es noch wieder verschiedene Arten giebt, kommen in neuerer Zeit noch immer mehr in Aufnahme.

Wippenscheide, zwei starke Hölzer, die mit Einschnitten in Form eines Kammes oder Rechens versehen sind und in welchen die Wippe (s. d.) geht, damit diese sich nicht seitwärts bewegt.

Wippern-Harriers, Louise, ist im Jahre 1837 zu Hildesheim geboren, zeigte früh Anlage zur Musik und ward wegen ihrer schönen Stimme veranlasst, als 16jähriges Mädchen den Sologesang im dortigen Dome zu übernehmen. Dem eigenthümlichen Naturell der jungen Sängerin entsprach diese Thätigkeit vollkommen. Sie hatte im Kloster zu Duderstadt ihre Erziehung genossen und sie selbst hatte schon den Gedanken gehabt, Nonne zu werden, den eine ihrer älteren Schwestern bereits ausgeführt hatte. Nachdem indess beschlossen war, sie im Gesange weiter ausbilden zu lassen, ging sie nach Hamburg zu der Gesanglehrerin Franziska Cornet, die es zu vermitteln wusste, dass Fräulein W. nach Berlin kam und am 16. Juni 1857 als Agathe (»Freischütz«) und am 21. Juni als Alice (»Robert«) versuchsweise die Königl. Bühne betrat. Der frische Klang der umfangreichen Stimme, der richtige Tonansatz und die reine Intonation der jungen Sängerin sowie ihre vorgeschrittene Vorbildung für die Bühne veranlassten die Königl. Generalintendantur, sie zu engagiren, und am 6. September desselben Jahres debütirte sie als angestellte Sängerin in der Rolle der Alice in »Robert der Teufel«. Schnell erwarb sie

sich besonders in lyrischen Partien die Gunst des Publikums und den Beifall aller Freunde wahrhaft edler Gesangskunst und wusste dieselbe sich in hohem Maasse zu erhalten und so zu steigern, dass ihre in Folge der Diphtheritis, durch die ihr Organ leider heftig angegriffen worden war, so früh nothwendige Pensionirung als ein grosser Verlust für Bühne wie Concert allgemein beklagt wurde. Während ihrer Blütezeit gastirte sie wiederholt in den meisten grösseren Städten Deutschlands, in Dresden, Hannover, Hamburg, München, Leipzig, wie in Prag, Wien und London und überall mit dem grössten Erfolge. In London sang Frau Wippern-Harriers am Her Majesty's Theatre innerhalb dreier Saisons 34 mal. Nach ihrem Abgange von der Bühne entsagte Frau Wippern-Harriers der Kunst nicht gänzlich; das Publikum hatte noch bisweilen Gelegenheit, seinen früheren Liebling in Concerten zu hören, namentlich aber ertheilte sie begabten Gesangsbeflissenen Unterricht und bereitete dieselben für Concert und Bühne allseitig vor. Von den in Opern gesungenen Partien nennen wir ausser den erwähnten, von denen sie Agathe 33 mal, Alice 34 mal gesungen, noch folgende: 1857: Malcolm (»Macbeth«) 15 mal; Gräfin (»Wasserträger«) 27 mal; 1858: Jessonda (Oper gleichen Namens) 8 mal; Elvira (»Stumme von Portici«); Pamina (»Zauberflöte«) 37 mal: 1859: Elsa (»Lohengrin«) 38 mal; Königin (»Hugenotten«); Gräfin Reuterholm (»Die Ballnacht«); Amor (»Orpheus«); 1860: Ella (»Christine«); Elsbeth (»Weibertreue«) ;Lucinde (»Armide«); Rezia (»Oberon«) 15 mal; Zerline (»Don Juan«) 26 mal: Iphigenia (»Iphigenia in Aulis«) 11 mal; 1861: Isabella (»Robert der Teufel«); Die Braut (»Braut« von Auber); Zelia (»Nurmahal«); 1862: Euryanthe (Oper gleichen Namens) 14 mal; Actaea (Oper gleichen Namens); Elisabeth (»Tannhäuser«); Susanne (»Figaro's Hochzeit«) 37 mal; 1863: Margarethe (»Faust«) 34 mal; Mathilde (»Tell«); Valentine (»Hugenotten«) 5 mal; Donna Anna (»Don Juan«) 7 mal; 1864: Olympia (Oper gleichen Namens); 1865: Isabella (»So machen's Alle«); Irene (»Rienzi«); Amelia (»*Un Ballo in Maschera*«); Leonore (»Trovatore«); Ines (»Afrikanerin); 1866: Recha (»Jüdin«) 9 mal; 1867: Vielka (»Feldlager«); Leonore (»Fidelio«) 8 mal; Prinzessin von Navarra (»Johann von Paris«); Eugenie (»Ziethen-Husaren«). Da Frau W. auch als Concert- und Oratoriensängerin zu wirken vielfach Gelegenheit nahm, so erwähnen wir ihrer Leistung als Peri in Schumann's »Paradies und Peri« ihrer Theilnahme an Rheinischen und Mecklenburgischen Gesangsfesten und ihrer Erfolge in den zu ihrer Zeit so beliebten Sonntags-Matineen des Königl. Opernchors. — Die treffliche Künstlerin erlag leider bereits am 5. October 1878 einem Brustleiden; sie starb in Görbersdorf in Schlesien, wo sie Heilung zu finden hoffte. Ihr Bild ist oft erschienen; eins der ersten, Brustbild in halber natürlicher Grösse, von A. Rohrbach auf Stein gezeichnet, Druck von W. Korn & Co. in Berlin; ein kleineres in Entsch's Theater-Almanach, ebenfalls lithographirt von Rohrbach, Druck von H. Berg; drittens: lithographirt von Jäger, Druck von Hölzer, Verlag von Nelte, Böltje & Co. in Berlin; viertens: Stich und Druck von Weger, Leipzig, Verlag der Dürr'schen Buchhandlung. Ferner giebt es Costümbilder, meist brillant colorirt, in ihren Partien der Alice, Euryanthe, Elsa, Zelia u. a., sowie zahllose Photographien (von denen einige auf der Pariser Ausstellung Aufsehen gemacht), namentlich bei den Photographen H. Graf in Berlin, Haase & Co. daselbst u. a. Noch sei darauf hingewiesen, dass Frau Harriers mit seltener Beständigkeit derjenigen Bühne treu blieb, deren heisse Bretter zu betreten ihr als Theaternovize zuerst gestattet wurde, obgleich ihr mit der Zeit die glänzendsten Anerbieten aus Wien und London (ersteres mit dem Doppelten, letzteres mit dem Fünffachen ihrer hiesigen Einnahme) in schmeichelhaftester Weise gemacht wurden. Seit dem Jahre 1859 war Frau Wippern-Harriers mit dem Architecten Harriers verheiratet; von ihren fünf wohlgebildeten und begabten Kindern hat der älteste Sohn Willy sich der Musik gewidmet und er berechtigt zu der Hoffnung, dass es ihm gelingt der Mutter Namen in der musikalischen Welt ferner hoch halten zu können.

Wirbel, franz.: *Chevilles,* heissen bei den Saiteninstrumenten die hölzernen oder eisernen Stifte oder Cylinder, um welche das eine Ende der Saite gewunden ist, so dass diese dadurch mehr oder weniger angespannt werden können. Bei den mit Saiten bezogenen Tasteninstrumenten sind die Wirbel aus Eisen und so fest in den Stimmstock eingekeilt, dass sie nur vermöge eines besondern Instruments, des sogenannten Stimmhammers, vor oder zurück gedreht werden können, wodurch die Stimmung der Saite verändert wird. Bei den Streichinstrumenten sind die Wirbel in der Regel von Holz und werden, obgleich auch sie so fest im Wirbelkasten sitzen müssen, dass sie der Spannung der Saiten zu widerstehen vermögen, doch meist mit den Fingern gedreht. Nur bei den grösseren Streichinstrumenten mit dickeren Saiten — dem Violoncello und dem Contrabass — wendet man auch Messingwirbel mit besonderer Vorrichtung an und für den Contrabass bedient man sich eines besonderen Stimmschlüssels.

Wirbel, franz.: *Roulement,* nennt man die besondere Schlagmanier bei Pauken und Trommeln, ein »Tremolo«, das so rasch ausgeführt wird, dass die einzelnen Schläge gar nicht zu unterscheiden sind. Bezeichnet wird der Wirbel mit dem Trillerzeichen: *tr* ~~~ oder auch nur mit: ~~~.

Wirbel, franz.: Baguettes, nennt man auch die Pauken- oder Trommelstöcke, die beiden gedrechselten Hölzer oder Stäbchen, mit denen die Pauken oder Trommeln geschlagen werden.

Wirbelbalken, s. v. a. Wirbelstock.

Wirbelkasten, Lauf oder Wandel heisst bei den Streichinstrumenten der, an dem obern Ende des Halses ausgestochene Theil des Holzes, in dem die Löcher zu den Stimmwirbeln gebohrt und die Saiten um die Wirbel geschlungen sind.

Wirbeln = auf Pauken oder Trommeln einen Wirbel schlagen.

Wirbelstock, das Holz auf dem Boden eines Tasteninstruments, in welchem die Wirbel befestigt sind; auch Stimmstock genannt.

Wirbeltrommel, s. Trommel.

Wirkung. Die Wirkung jeder Kunst, der besondere Eindruck, den sie auf den Beschauenden und Empfangenden hervorbringt, wird zunächst durch das verarbeitete Material bedingt. Die sogenannten bildenden Künste Architectur, Sculptur und Malerei wenden sich dem entsprechend zunächst an das Auge, während Dichtkunst und Tonkunst diesem nichts bieten, sondern das Ohr gefangen nehmen. Unter allen künstlerischen Darstellungsmitteln ist der Ton unstreitig das wirksamste. Den Einwirkungen des Lichts und der Farbe vermögen wir uns zu entziehen, indem wir einfach die Augen schliessen; nicht so abwehrend können wir uns gegen die Einwirkung des Tons verhalten. Er dringt auch ohne unsern Willen ein in das Ohr und erklingt dort lange noch nach, auch wenn er selbst längst verhallt ist. Weil er zugleich aber auch ganz unkörperlich ist, unbegrenzt und wesenlos erscheint, so ist auch seine rein sinnliche Wirkung doch bei weitem weniger materiell als das Material der andern Künste. Er vermag daher auch eine ganz andere Gewalt über unser Empfinden auszuüben als Licht oder Farbe, Stein oder Metall. Ein einförmig und lang gehaltener Ton vermag unheimlich und aufregend zu wirken; bei abnehmender Stärke bis zum Verschwinden kann seine Wirkung in hohem Grade beängstigend werden; die rasch vorübersausenden Tonfiguren sind Gemüth und Gedanken zu verwirren im Stande, während der wohlüberdachte Wechsel dieser Erscheinungsformen von angenehmster Wirkung werden kann. Diese rein sinnliche Gewalt des Tons haben die vorchristlichen Völker früh erkannt und darauf zumeist ihre Theorien gebaut; diese Erkenntniss hat aber auch eine Reihe von lieblichen Sagen über die Macht der Musik in ihrer Phantasie erzeugt. Je nach der Wirkung, welche die Musik auf die griechischen Philosophen machte, wiesen sie ihr eine besondere Stellung in ihren Systemen an. Plato erinnert ausdrücklich daran, dass zur Bändigung der sinnlichen

Begierden die Musen zur Hülfe genommen werden sollen (Gesetze 6, 873b) und wenn bei der Abhandlung über die Erziehung des zartesten Kindesalters die Sitte der Wärterinnen, durch Schaukeln und Wiegen wie auch durch Lieder, die sie ihnen vorsingen, die Kleinen zum Schlafen zu bringen, lobend erwähnt wird, indem die unruhige Bewegung der Seele bewältigt und Ruhe und Stille in ihr hervorgebracht werde, wenn ferner auch die Heilung sinnberaubender bacchischer Wuth durch Tänze und Flötenspiel und Gesänge bei diesem Anlass billigend angeführt wird: so finden wir durch diese Andeutungen die aristotelische Lehre von der Reinigung der Leidenschaften durch Poesie und Musik vorbereitet. Dem entsprechend wird weiterhin der Character der Instrumente sorgfältig geprüft um darnach ihre Verwendbarkeit zu bestimmen und die Flöte als das vieltönigste Instrument wird ebenso, wie die vieltönigen und vielsaitigen Instrumente überhaupt aus dem Platonischen idealen Staate verbannt.

Wie erwähnt hat Aristoteles, der geniale Begründer der Wissenschaft vom Schönen, auch diese Anschauung eingehender behandelt. »Die Musik bringt durch Harmonie*) und Rhythmus gewisse Gemüthsstimmungen in uns hervor,« heisst es bei ihm, »durch diese Harmonie und diesen Rhythmus jedes Mal diese, durch jenen jene; wir fühlen uns innerlich verändert, umgewandelt, wenn wir Musik hören: wie könnte das geschehen, wenn nicht Harmonien, wenn nicht Rhythmen eine innere Verwandtschaft mit der Seele und ihren Zuständen und Bewegungen hätten, wenn sie nicht ein wirklicher Ausdruck, eine Nachahmung derselben im wahren Sinne des Wortes wären?« Ihm erscheint in Bezug auf den Zweck der Musik diese theils als ein Spiel, welches zur Erholung dient, theils als ein Erziehungsmittel, theils aber auch als eine würdige Ausfüllung der Musse, nach der jeder Mensch, als nach dem Ziele aller Arbeit hinstrebe, und insofern als ein wesentlicher Bestandtheil der Glückseligkeit, die als letztes Ziel alles Strebens, eben nur in einem Zustande vollkommener Musse bestehen kann, zu betrachten sei. Als Beweis für die ethische Gewalt der Musik führt Aristoteles an: die Musik hat eine gewisse natürliche Süssigkeit, den verschiedenartigsten Menschen sind musikalische Darstellungen angenehm, schon das Kind ergötzt der Reiz der Töne; wovon der Hauptgrund nächst der schon früher ans Licht gesetzten Verwandtschaft zwischen den Bewegungen, welche die Töne bilden, mit den Gemüthsbewegungen, das Geordnete der nach gewissen einfachen Zahlenverhältnissen in Bezug auf ihre Zeitdauer in der Hebung und Senkung der Stimme, sowie auf Höhe und Tiefe neben einander gereihter Töne zu sein scheint. Alle geordnete Bewegung nämlich ist naturgemäss, und darum auch der Natur heilsam und angenehm, wie ja auch auf den körperlichen Organismus Arbeit sowohl als Genuss, nur wenn sie in bestimmtem Maasse und gehörig geordneter Folge ihm dargeboten werden, wohlthätig einwirken.

Zugleich aber übt auch die Musik die Macht über das Gemüth aus, dass sie dessen Stimmungen umwandelt, dass wir unwillkürlich durch Rhythmen und Melodien in einen bestimmten Gemüthszustand versetzt werden. Nun besteht die ethische Tugend im richtigen Empfinden und in der gehörigen Richtung, die wir unsern Neigungen zu geben wissen. Freude und Liebe und Hass müssen auf die Gegenstände sich beziehen, auf die sie gerichtet sein sollen, und in dem Maasse die Seele bewegen, welches eben das gehörige ist. Vermöge ihrer doppelten Macht, also zu erfreuen einerseits, wird die Musik der Tugend in uns die Herrschaft zu verschaffen im Stande sein, namentlich in den Herzen der Jugend, auf die der sinnliche Reiz der Töne am stärksten wirkt. Ursprünglich nämlich wird es freilich eine rein sinnliche Lust sein, welche die Töne in uns erregen werden, die Lust, welche der Ton an sich, indem er dem Ohr schmeichelt, hervorruft, eine Lust, die ihrer rein sinnlichen

*) Harmonie hier nicht in unserm Sinne, als Vielstimmigkeit genommen, sondern als Ordnung in dem Verhältniss der einzelnen Töne zu einander.

Natur wegen der Mensch auch ohne alle höhere Kultur aus der Musik schöpfen kann, wie denn selbst einige Thiere dieselbe empfinden. Werden nun aber immer nur die gehörigen Melodien und Rhythmen, d. i. die wahrhaft schönen und edlen zur Erregung dieser Lust gebraucht, so wird nach und nach die Lust selbst sich umwandeln; indem nämlich die Lust nur immer an solche Melodien geknüpft wird, wird allmälig eine unzertrennliche Verbindung der Lust mit dem Lusterregenden und zwar in seinem ganzen Umfange, sich bilden, und die sinnliche Lust am Angenehmen wird so den edlern am Schönen Platz machen. Und ist nun diese Lust freilich zunächst nur ein Wohlgefallen an schönen Rhythmen und Melodien, so wird doch, eben weil Rhythmen und Melodien nicht blosse Andeutungen von Gemüthsstimmungen sind, sondern wirkliche lebendige Nachahmungen derselben, die Lust an schönen Melodien auch eine Lust an edlen Gemüthsstimmungen erzeugen, insofern nämlich die Lust an jenen Nachahmungen nicht sowohl durch die künstlerische Thätigkeit des Nachahmens erweckt, sondern durch das, was nachgeahmt wird, bedingt ist, was dann doch gewiss der Fall sein wird, wenn eben nur immer Melodien einer bestimmten Art, nur solche, die ein Ausdruck edler Gemüthsstimmungen sind, von der Jugend eingelernt und vorgetragen werden.«

»Aber nicht allein eine ethische Einwirkung, auch eine kathartische der nachahmenden Künste und namentlich wieder der Musik kennt Aristoteles, eine Eintheilung der Melodien, die schon früher gemacht worden ist, in ethische nämlich, in praktische und in enthusiastische. Nun bildet zwar gegen das Ethische im Allgemeinen das Kathartische keinen unbedingten Gegensatz, auch die praktischen und enthusiastischen Gesänge nämlich wirken doch auf die Stimmung des Gemüths ein, wie denn der Enthusiasmus geradezu ein Pathos in dem Ethos, d. i. eine Affektion des Gemüthszustandes, ein Handeln aber offenbar nur immer aus dem einen bestimmten Gemüthszustande hervorgehen kann. Es sind die bleibenden Gemüthszustände, dann überhaupt die ruhigen gelassenen Gemüthsstimmungen, welchen in diesem Sinne der Name Ethos beigelegt wird, wie die heftige Aufregung des Gemüths im Gegentheil als Pathos bezeichnet wird.«

Auch die weiteren Erörterungen, die Aristoteles an verschiedenen Orten seiner Schriften über das Wesen der Musik giebt, namentlich seine Charakteristik der Tonarten, der dorischen, phrygischen und hypophrygischen beweisen, dass, wenn er auch zunächst nur die rein sinnliche Wirkung der Töne hauptsächlich berücksichtigt, er diesen doch auch zugleich eine hohe ethische Bedeutung zuerkennt. Namentlich sucht er zu beweisen: dass die heiligen Gesänge einen solchen Einfluss auf die Seele üben, dass der wahnsinnige Enthusiasmus, von dem sie besessen ist, geheilt wird und einer ruhigern Stimmung Platz macht. Als die Tonart, in der diese heiligen Gesänge gesetzt sein müssen, bestimmt er die phrygische, zu der dann unter den Instrumenten namentlich die Flöte passt; hierin besonders liegt der Fortschritt in der Erkenntniss der Wirkung der Musik bei Aristoteles, Plato gegenüber. Während dieser neben der tragischen und epischen Poesie auch den grössten Theil der Musik verwirft, weil sie die Leidenschaften aufregt, sieht Aristoteles gerade in Poesie und Musik — namentlich in der heiligen Musik — das wirksamste Mittel, die Leidenschaften zu reinigen.

Ein derartiger Einfluss auf die Sitten der Völker und auf das Gemüth der Menschen im Allgemeinen wird von allen Philosophen der Vorzeit anerkannt. Von den Töchtern des Prötus wird erzählt, dass sie von Wahnsinn ergriffen, durch den Seher Melampus in Gemeinschaft mit den kräftigsten Jünglingen des Landes unter Schlachtgeschrei und enthusiastischen Tänzen weit über die Berge hin seien verfolgt worden, worauf sie dann, nachdem zugleich noch Reinigungsmittel seien angewendet worden, wieder zur Besinnung gekommen waren. Polybius erzählt, dass in dem kalten, rauhen Arkadien die Musik nöthig war, um die Sitten der Bewohner zu mildern und dass nirgends so viel

Verbrechen begangen wurden, als in Kynete, wo die Musik unbekannt war. Die verschiedenen Sagenkreise der vorchristlichen Völker geben ebenfalls vielfach Zeugniss davon, wie wunderbar diesen die Musik in ihrer Wirkung erschien. Der Artikel »Ursprung der Musik« verbreitet sich hierüber so eingehend, dass nur noch wenig hinzuzufügen sein dürfte. Namentlich hat die Naturgewalt des Tons auf die Phantasie der Inder wunderbar gewirkt, so dass sie selbst die leblose Natur als ihr unterthan dachten. Mia-Tusine, ein berühmter Sänger des Königs Akber, sang einst, so erzählt die Sage, einen »Raga«, welcher der Nacht geweiht war, am Tage und alsobald verhüllte sich die Sonne und tiefe Dunkelheit verbreitete sich rings umher. Darnach besass ferner ein Raga die Kraft, den Sänger, der ihn sang, in Flammen aufgehen zu lassen, und als ein solcher auf Befehl des Königs Akber ihn sang, verbrannte er elendiglich, obgleich er bis an den Hals im Wasser stand. Weniger hyperbolisch sind die Sagen von der Musik anderer Völker. Seit David mit seinem Harfenspiel den bösen Geist von Saul entfernte, ist die Musik bis auf den heutigen Tag mit dem durchschlagendsten Erfolg zur Heilung von Schwermuth angewandt worden. Es sei hier nur an Farinelli erinnert, der, als er 1736 nach Spanien kam, durch seinen Gesang den König Philipp V. von tiefer Schwermuth heilte. Timotheus entflammte Alexander den Grossen bis zur Wuth durch ein Lied in phrygischer Tonart und besänftigte ihn ebenso wieder durch ein anderes in lydischer Weise. Aehnliches wird von Pythagoras berichtet, der einen von Eifersucht, Wein und Musik derartig erhitzten Jüngling, dass er das Haus seiner Geliebten anzuzünden im Begriff war, dadurch besänftigte, dass er die Flötenspielerin die phrygische Weise mit einer andern sanftern vertauschen liess, oder von Terpander, der einen Aufruhr in Lacedämon dämpfte, indem er zu seiner Cither sang oder von Erich dem Guten, König von Dänemark, welchen ein Sänger durch seinen Gesang in tiefste Melancholie und dann in höchste Raserei versetzte, in der er mehrere seiner Diener erschlug u. s. w.

Vielfach ist auch die Macht der Musik von den Dichtern anerkannt und besungen worden. Obenan steht hier kein Geringerer als Shakespeare, der in einer Reihe von Aussprüchen in seinen dramatischen Werken das feinste Verständniss für die Wirkung der Musik bekundet.

»Macht mir Musik,« bittet der Herzog in: »Was ihr wollt«.

„Das alte schlichte Lied von gestern Abend!
Mich dünkt, es linderte den Gram mir sehr,
Mehr als gesuchte Wort' und lustge Weisen,
Aus dieser raschen, wirbelfüssgen Zeit."

und Porzia, als sich Bassanio anschickt, unter den Kästchen zu wählen, befiehlt:

„Lasst nun Musik ertönen, weil er wählt!
So, wenn er fehltrifft, end' er Schwanen gleich
Hinsterbend in Musik. — Er kann gewinnen,
Und was ist dann Musik? Dann ist Musik
Wie Paukenklang, wenn sich ein treues Volk
Dem neu gekrönten Fürsten neigt; ganz so
Wie jene süssen Tön' in erster Frühe,
Die in des Bräutgams schlummernd Ohr sich schleichen
Und ihn zur Hochzeit laden."

und Lorenzo (ebenfalls in: »Der Kaufmann von Venedig«) spricht die herrlichen Worte:

„Der Mann, der nicht Musik hat in ihm selbst,
Den nicht die Eintracht süsser Töne rührt,
Taugt zu Verrath, zu Unheil und zu Tücken;
Die Regung seines Sinns ist dumpf wie Nacht,
Sein Trachten düster wie der Erebus.
Trau keinem solchen! — Horch auf die Musik!"

Zahllos sind auch die, die Macht der Musik verherrlichenden Aussprüche unserer grossen Dichter der Neuzeit, wie Schiller und Goethe; keiner aber hat sie treffender geschildert als Heinrich Heine in seiner Bearbeitung der dänischen Sage von Frau Mette und Peter Nielson. Herr Peter wettet mit Herrn Bender,

dass er dessen Frau um Mitternacht nach seinem Hofe singen würde; er gewinnt die Wette und Frau Mette spricht zu ihrem Gemahl am andern Morgen:

„Sein Lied ist stark als wie der Tod,
Es lockt in Nacht und Verderben.
Noch brennt mir im Herzen die tönende Glut;
Ich weiss jetzt muss ich sterben."

Dass die Tonempfindung (s. d.) an sich schon eine rein materielle Wirkung auf den lebendigen Organismus ausübt, wird auch durch das Verhalten vieler Thiere beim Hören von Musik bewiesen. Es ist hinlänglich bekannt, dass Hunde meist davon sehr unangenehm berührt werden, die Tonempfindung scheint ihnen weh zu thun, meistens suchen sie ihr heulend zu entfliehen. Höchst selten verhalten sie sich theilnahmlos oder zeigen eine besondere Vorliebe für Musik. Aus eigener mehrjähriger Beobachtung kann der Verfasser dieses Artikels bestätigen, dass ein Hund sich gegen Musik vollständig indifferent verhielt, bis — was allerdings unglaublich erscheint, aber buchstäblich wahr ist — auf den *D-dur*-Dreiklang, der ihm jedesmal, wenn er ihn anhören musste, ein Angstgeheul abpresste und ihn bei längerem Fortklingen oder bei wiederholtem Anschlagen fast rasend machte. Auf Pferde dagegen macht Musik meist eine sehr günstige Wirkung; es ist bekannt, dass sie hauptsächlich durch Musik dressirt werden und dass diese es namentlich ist, die bei anstrengenden Märschen und schwerer Arbeit überhaupt die Müdigkeit bei ihnen verscheucht und sie stets munter und lustig macht zu neuer Arbeit. Von den Sybariten erzählt ein Schriftsteller des Alterthums, dass sie ihre Pferde durch Flötenspiel zum Tanz abrichteten und dass darauf ein entlaufener Sclave den Plan baute, ihnen eine Niederlage zu bereiten in ihrem Kriege gegen die Crotoniaten. Er übte einem Chor von Flötenspielern die ihm bekannten Tänze, nach denen die Pferde der Sybariten dressirt waren, ein und liess sie vor dem Beginne der Schlacht spielen. Als die Pferde die bekannten Weisen hörten, fingen sie zu tanzen an und die dadurch herbeigeführte Unordnung benutzten die Crotoniaten, um den Sybariten eine empfindliche Niederlage beizubringen. Dass das Rindvieh den Ton des Horns ihres Hirten genau kennt, ist bekannt; ebenso wie dass es beim Klange einer Schalmei länger als sonst zu grasen pflegt; deshalb wol behaupten die Araber, dass Musik fett macht. Für sie ist übrigens der Gesang auch meist das einzige Mittel, die vor Müdigkeit manchmal fast erliegenden Kameele zu neuer Anstrengung zu ermuntern. Die Treiber singen dann so laut sie können und es gelingt ihnen meist immer, dadurch die ermüdeten Thiere zu neuer Thätigkeit anzuspornen. Vom Elephanten werden eine Menge Anecdoten erzählt, die beweisen, dass er die Musik sehr liebt. So berichtet Buffon von einem Concert, das 1798 den beiden Elephanten im Pariser zoologischen Garten veranstaltet wurde, um ihren Tonsinn zu prüfen. Eine einfache Melodie, auf der Violine vorgetragen, schien ihm grosses Wohlgefallen zu erregen; die Variationen aber liessen ihn kalt; eine Bravourarie von Monsigny blieb ebenfalls ohne Wirkung auf ihn. Am meisten gefiel ihm »*Charmante Gabrielle*«, von einem Waldhorn vorgetragen; er hörte zu, sich auf seinen plumpen Beinen schaukelnd und fuhr einigemal mit dem Rüssel in den Schallbecher und schlürfte die Luft so begierig ein, dass dem Musiker der Athem ausging. Als das Stück zu Ende war, liebkoste er den Mann mit seinem Rüssel, als wollte er ihm danken. Ausser jener Sage von Arion und seinem Delphin werden noch eine Menge von Anecdoten, die den ausgebildeten Tonsinn einzelner Thiere bezeugen sollen, berichtet, und die Schriftsteller des Mittelalters schreiben jedem Thier ein Lieblingsinstrument zu: dem Bären die Pfeife, dem Hirsch die Flöte, dem Schwan die Zither, den Singvögeln die Handorgel u. s. w. In neuerer Zeit sind namentlich die Spinnen und die Mäuse als Musikliebhaber vielfach genannt und gepriesen worden. Die bekannte Geschichte mit der Spinne, welche Michelet von dem Violinspieler Berthome erzählt, ist in einer Menge von Varianten vorhanden; sie wird ebenso von Paganini berichtet,

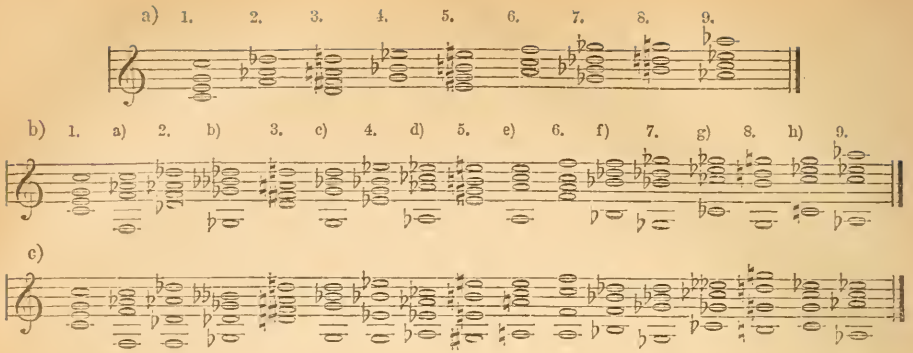
wie von Gefangenen anderer Art und Stellung. Auch den Eidechsen rühmt man eine entwickelte Liebe zur Tonkunst nach, und dass die giftigsten Schlangen von den Schlangenbändigern zuerst durch Flötenspiel angelockt, gezähmt und dressirt werden, ist bekannt, ebenso wie dass selbst die Fische durch Glockenklang und Flötenton herbeizulocken sind.

Aus alledem geht klar hervor, dass die Einwirkung des Tons eine durchaus materielle, gewissermassen körperliche ist. Er wirkt direct auf das Nervensystem, setzt die Fibern der Empfindungsnerven in Mitschwingung und ruft auf diese Weise eine Gemüthsstimmung hervor. Die Art der Einwirkung nicht weniger als die Beschaffenheit der Nerven aber bedingen die besondere Beschaffenheit der Wirkung, machen diese zu einer angenehmen, oder zu einer unangenehmen.

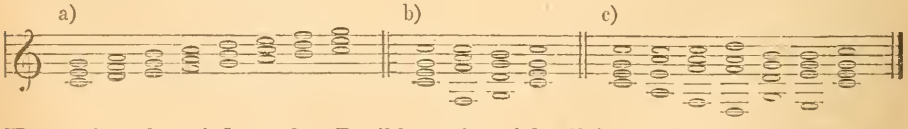
Mit dieser Wirkung von Ton und Klang ist aber die Wirkung der Musik noch lange nicht erschöpft, die des Kunstwerks beginnt damit erst in ihrem untersten Stadium. An ihr hat das künstlerische Schaffen im Grunde nur noch geringen Antheil, sie erfolgt ohne eine eigentlich künstlerische Absicht. Es ist nur die noch in gewissem Sinne rohe, rein elementare Naturgewalt des Tons, die hier wirkt; diese wird durch das künstlerische Schaffen nicht aufgehoben, sie bildet vielmehr die natürliche Grundlage desselben; der künstlerisch schaffende Geist macht sie sich dienstbar, um seinen Ideen damit Ausdruck zu geben, und hierauf erst beruht das höhere, das sittliche Interesse, das der gebildete Geist beim Genuss der Musik empfindet, dass er nicht nur die Töne hört und die in ihnen waltende Naturgewalt auf sich wirken lässt, sondern dass ihm in der Besonderheit des Waltens, in der eigenthümlichen Weise, in welcher diese Naturgewalt von Ton und Klang wirksam geworden ist, zugleich die Idee vermittelt wird, welche das betreffende Kunstwerk entstehen liess, die sich in ihm verkörpert. Schon bei der Unterscheidung der hohen und tiefen Töne, der rauhen und weichen Klänge reicht die blosse Tonempfindung nicht mehr aus. Um die Töne abzugrenzen, nach Höhe und Tiefe zu unterscheiden, um die Intervalle festzustellen, sie nach ihrer künstlerischen Verwendbarkeit zu unterscheiden, müssen die höheren Mächte des Geistes hinzugezogen werden. Hier tritt der, vom Gehör unabhängige künstlerische Intellekt in Thätigkeit: er ist daher für die Wirkung des Kunstwerks nicht minder wichtig als die Tonempfindung, nur wo er in vollstem Umfange wirksam erscheint, ist überhaupt von künstlerischer Wirkung die Rede; die, welche nur die Tonempfindung trifft, ist nur rein materiell, nur nervenreizend und daher unkünstlerisch. Das Material als solches wendet sich nur an die Tonempfindung; diese ermöglicht die weiteren Untersuchungen zur Ergründung der Gesetze für Anwendung des Materials zu künstlerischer Verwendung; aber für diese selbst, für die Anordnung des Materials zu künstlerischen Formen vermag sie wenig zu thun. Diese erfolgt durch den schaffenden Genius, so dass die Schöpfung ebenso wie der Genuss des aus Tönen geschaffenen Kunstwerks die ganze Geistigkeit des Menschen beansprucht, sein Denken und Fühlen nicht minder wie sein Wollen und Wünschen; dass es nicht nur von seinem Tonempfinden, sondern von seiner Phantasie und von Herz, Gemüth und Verstand aufgefasst werden muss.

Wol wird die Unterscheidung der einzelnen Intervalle, wie der Accorde durch die Tonempfindung ermöglicht, ebenso wie die Ausbildung und Gliederung der Rhythmik, aber zur Ausführung dieser ganzen Organisation bedarf es eben der andern genannten Mächte des Geistes, bedarf es vor allem des prüfenden Verstandes und des sichtenden ästhetischen Gefühls.

Die Verschiedenheit der Wirkung nachstehender Accordverbindungen wird nicht durch die Tonempfindung allein erkannt, sondern nur mit Hülfe des combinirenden Verstandes und des gebildeten ästhetischen Gefühls:



Unter a) steht jeder der Accorde gewissermassen für sich allein; die Wirkung ist daher eine vorwiegend materialistische, rein klangliche, nur für die Tonempfindung berechnete. Im zweiten Beispiel ist dann durch die eingeschobenen Accorde a) b) c) d) e) f) g) h) eine engere Verbindung durch den combinirenden Verstand hergestellt, die demnach nicht weniger auf diesen, wie auf die Tonempfindung wirkt. Das ästhetische Gefühl empfindet weiterhin die Monotonie einer so gleichmässigen Fortschreitung und dadurch ist nicht die Einführung neuer, sondern nur die veränderte Einführung einzelner Accorde wie unter c) geboten. Nur das ästhetische Gefühl macht für die Tonempfindung solche Abweichungen von der ursprünglichen Accordfolge zur Nothwendigkeit. Nicht für die Tonempfindung allein, sondern für den kritisirenden Verstand und das sichtende ästhetische Gefühl hat die Jahrtausende andauernde Arbeit auf diesem Gebiete, die Töne und Accorde in bestimmte, fest abgegrenzte Systeme gebracht. An verschiedenen Orten ist gezeigt worden, dass die einzelnen Tonleiter- und Tonartensysteme herausgebildet wurden, nicht der Tonempfindung zu Gefallen, diese bedarf ihrer im Grunde nicht, sondern um das ganze Material für künstlerische Gestaltung fähig zu machen. Diesem Zwecke gemäss wurden die einzelnen Töne und Intervalle festgestellt, gegen einander abgewogen und später zu Accorden vereinigt, die dann wieder in derselben Weise untereinander in Beziehung gebracht wurden. Daran, dass die Accorde der Tonleiter (a), die hier innerlich ganz unverbunden stehen, in ein solches Verhältniss unter sich gebracht werden, dass sie die Tonart repräsentiren wie unter b) hat die Tonempfindung nur untergeordneten Antheil:



Unter a) steht wieder jeder Dreiklang für sich allein, er ist nur für die Tonempfindung construirt; unter b) sind nur die Angelpunkte der Tonart: Tonika, Unterdominant und Dominant ausgewählt und zwar in naturgemässer Verbindung und Einführung; diese Anordnung aber ist bereits das Produkt des künstlerischen Intellekts und für diesen unternommen. Unter c) sind dann die sämmtlichen Accorde der Tonleiter in dieser Weise eingeordnet und innerlich verbunden.

Wie ganz in derselben Weise die Melodiebildung erfolgt und ebenso die Entwickelung des musikalischen Rhythmus, ist in verschiedenen Artikeln des vorliegenden Werks schon eingehend erörtert worden. Auch der Rhythmus in seinen ursprünglichsten Existenzformen hat eine gleich materialistische Wirkung wie der Ton, aber wir sehen selbst bei den einfachsten Tanzformen dann die höhern ästhetischen Gesetze der Kunstgestaltung wirksam. Wir erkannten, dass es für die rein äusserliche Aufgabe des Tanzes und Marsches

vollständig genügt, das ursprüngliche Tanz- oder Marschmotiv ununterbrochen zu wiederholen; dass aber früh schon der künstlerisch schaffende Volksgeist dazu kam, bestimmte rhythmische Gebäude aufzuführen, die nicht nur auf die äusseren Sinne wirken, sondern in denen zugleich ein bestimmter Inhalt sich verkörpert. Damit aber ist die Bedeutung der Wirkung des aus Tönen aufgeführten Kunstwerks genau bezeichnet. Um einen Inhalt zu offenbaren genügt es nicht, dass ein solches Kunstwerk die Tonempfindung an- und aufregt, dass es mit seinen reizvollen Klängen die Sinnlichkeit aufreizt, das Blut in Wallung bringt und die Nerven in erhöhtere Thätigkeit versetzt, diese Wirkung ist, weil sie nur durch den specifischen Klang erzeugt ist, noch keine künstlerische. Zum Geist spricht nur der Geist, und dieser gewinnt erst Ausdruck in der speciellen Formgestaltung, die das Kunstwerk gewinnt. In den verschiedenen betreffenden Artikeln dieses Werks ist nachgewiesen worden, dass im Tonmaterial selber der Zug nach dieser formellen Abrundung vorhanden ist, dass sie genau nach den, in diesem Material selber liegenden Gesetzen erfolgt und dass es erste Aufgabe der gesammten Kunstentwickelung war, diese Gesetze kennen zu lernen, und dass nur, indem der Künstler sie dann seinen Ideen dienstbar macht, diese erkennbar in die Erscheinung treten, sich in Formen verkörpern, deren Wirkung auf die Beschauenden und Geniessenden dann eine ganz andere ist, als die des blossen ungeformten Materials. Sie steht dieser meist an unmittelbarer Eindringlichkeit nach, kann nicht so aufreizend und aufregend sein, als die des blossen Materials, aber sie geht selbsverständlich tiefer und ist nachhaltiger als jene. Wie ein Inhalt musikalisch Form gewinnt und dass er nur dadurch überhaupt in die Erscheinung tritt, ist ebenfalls in den betreffenden Artikeln ausführlich dargethan worden. Wie bei allen Künsten, darf deshalb auch bei der Musik nicht das **Material,** sondern muss die, durch dasselbe gebildete **Form** wirken, wenn der Psyche ein Inhalt vermittelt werden soll. Nur dadurch, dass das als Klang sich darstellende Material künstlerische Form annimmt, wird es Träger einer bestimmten Idee und nur indem die Form als solche wirkt, wird dem Hörer der Inhalt vermittelt; die sinnliche Klangwirkung ist nur das Mittel, die Sinne anzureizen, sich mit der Form zu beschäftigen.

Wirsung, Marx, ein zu Anfange des 16. Jahrhunders zu Augsburg lebender Kaufmann, welcher daselbst eine Buchdruckerei anlegte und in Deutschland 1520 eines der ersten Notenwerke in prächtigem Druck herausgab. Es ist eine Sammlung auserlesener Hymnen und Motetten von den berühmtesten Meistern jener Zeit, als: Heinrich Isaak Josquin de Près, Peter de la Rue, Ludwig Senffl, Jac. Hobrecht und Jean Mouton mit einer Vorrede des Dr. Conrad Peutiger. Der Titel dieses Werkes, von dem der Text gedruckt und die Noten in Holz geschnitten sind, heisst: »*Opus laboriosissimum immodicaeque expensae*« (Stetten's »Augsburgische Kunstgeschichte«).

Wirtz, Charles, geboren 1842 im Haag, ein ausgezeichneter Clavierspieler, wirkt als Hauptlehrer an der Königl. Musikschule in seiner Vaterstadt.

Wiseneder, Caroline, geborne Schneider, ist am 20. August 1807 in Braunschweig geboren. Ihr bedeutendes musikalisches Talent offenbarte sich schon in frühester Kindheit und fand eine sehr sorgfältige Ausbildung. 1829 heiratete sie den Hofopernsänger Wiseneder in Braunschweig und wurde zugleich veranlasst, von da an die Copiaturen für die Hofbühne auszuführen. Ausser mehreren Gesangvereinen gründete sie 1860 eine Musikbildungsschule, welche bald auch ausserhalb Braunschweigs in Ruf kam. Nach ihrem am 25. August 1868 erfolgten Tode übernahm Frl. Louise Vorhauer die Leitung des Institutes. Frau Wiseneder hat auch eine bewegliche Notenschrift erfunden. Auch sind mehrere ihrer Compositionen, Lieder und Charakterstücke, veröffentlicht und eine kleine Schrift: »Musikalische Elementarlehre für Schule und

Haus, in Gesprächen und leicht fasslicher Erklärungsweise dargestellt in drei Abtheilungen« (Braunschweig, Wagner).

Witt, Cornelius, Lehrer der orientalischen Sprachen zu Herzogenbusch um die Mitte des 18. Jahrhunderts, hat geschrieben: »*Het Geestelijk Psalmgezang ondersogt, verklaart, en te gelijk naugebonden tot den plicht om Gode te zingen en te Psalmzingen met aangenaamheid in't harte*« (Amsterdam, H. Vieroot, 1767, gr. in 8°).

Witt, Franz, geboren am 9. Febr. 1834 zu Walderbach in Baiern, wurde zum Priester erzogen; zugleich fanden aber auch seine bedeutenden Anlagen für Musik die entsprechende Ausbildung, so dass er nicht nur in Regensburg und Eichstädt die Kapellmeisterstellen mit Auszeichnung bekleiden konnte, sondern überhaupt für die Verbesserung der katholischen Kirchenmusik aussergewöhnliche Verdienste sich erwarb. Er gründete den »Allgemeinen deutschen Cäcilien-Verein« zur Hebung des Kirchengesanges und die beiden Zeitschriften für katholische Kirchenmusik: »Fliegende Blätter« und »*Musica sacra*«. Auch schrieb er eine Reihe von kirchlichen Tonstücken, die weiteste Verbreitung fanden. Seit 1873 lebt er in Passau, von Pius IX. durch Verleihung des Dr.-Titels ausgezeichnet.

Witt, Christian Friedrich, Herzoglich Gothaischer Kapellmeister, wurde zu Altenburg, wo sein Vater Hoforganist war, geboren, später vom Herzog von Gotha, Friedrich I., zu seiner Ausbildung in der Musik nach Wien und Salzburg geschickt, nach seiner Rückkehr zum Hoforganisten und 1713 zum Hofkapellmeister daselbst ernannt. Er starb schon 1716. Gedruckt sind von seinen Compositionen: »*Psalmodia sacra*«, ein Choralbuch mit dem Generalbass (Gotha, 1715, in 4°). Das nach dem Tode des Autors 1720 in 4° in Gotha erschienene Werk: »Neues Cantional mit dem Generalbasse« ist wahrscheinlich eine neue Ausgabe des erstgenannten, welches noch 1761 Marpurg für das beste Choralbuch erklärte. Von seinen Clavier- und Orgelsachen führt Gerber folgende, die er im Manuscript besass, an: *Ciacona* aus *G-dur* mit 15 Variationen; *Ciacona* aus *A-moll* mit 100 Variationen; *Passegaglio* aus *D-moll* mit 21 Variationen; drei Fugen für die Orgel aus *B-dur*, *C-dur* und *G-moll*; variirte Choräle.

Witt, Friedrich, Grossherzoglich Würzburgischer Hofkapellmeister, talentvoller Componist, der seiner Zeit viel Beifall erhielt, ist zu Haltenbergstetten 1771 geboren. Er widmete sich schon von früher Jugend an eifrig der Musik und erhielt, nachdem er 1790 bei der damals berühmten Oetting-Wallersteinischen Kapelle als Violoncellist angestellt worden war, vom Kapellmeister Rosetti Unterricht in der Composition. Bald hatte er sich als ausführender Künstler und als Componist so rühmlich hervorgethan, dass er die ehrenvollsten Aufträge erhielt. Für den König von Preussen schrieb er das Oratorium: »Die Auferstehung Jesu«, welches in Berlin aufgeführt wurde; für den Würzburger Hof das Oratorium: »Der leidende Heiland«, welches ihm seine Anstellung als Hofkapellmeister eintrug. W. unternahm auch vielfache Reisen und brachte an vielen Orten seine Compositionen zu Gehör, die überall viel Anklang fanden. Es gehören zu seinen Werken ausser den genannten Oratorien: die Oper »Palma« für das Frankfurter Theater; »Das Fischerweib«, Oper, in Würzburg aufgeführt; Messen, Kirchenstücke, Cantaten, Concertante für ein ganzes Orchester, Quartette, Harmoniestücke, Concerte für Cello. Gedruckt sind: »Neun Sinfonien für grosses Orchester« (Offenbach, André). »Stücke für Harmoniemusik« (Mainz, Schott). »Concert für Flöte und Orchester«, op. 8 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »*Grand quintette pour piano, hautbois, clarinette, cor et basson*« (Mainz, Schott). »Deutscher Gruss an die Deutschen, für vier Stimmen mit Clavierbegleitung« (ebend.). Witt starb nach fünfunddreissigjähriger Thätigkeit als Kapellmeister 1837 in Würzburg.

Witt, Joseph von, (Filck, Edler von Wittinghausen) geboren am 7. Septbr. 1846 zu Prag, wo sein Vater k. k. Gubernialrath war. Zum Soldaten bestimmt, kam er nach Absolvirung des Untergymnasiums in die Kadetten-

häuser zu Krakau und Fiume und dann in die Ingenieur-Akademie zu Klosterbruck bei Znaim in Mähren. 1863 am 1. September wurde er zum Lieutenant ernannt und stand bis zum Jahre 1865 abwechselnd zu Verona, Venedig, Peschiera, Vallegio etc. in Garnison. 1865 bestand er die Prüfung zur Aufnahme in die K. K. Kriegsschule behufs Einreihung in den Generalstab, und machte im darauf folgenden Jahre den Feldzug der Oesterreichischen Nordarmee als dem Generalstabe zugetheilter Offizier im Hauptquartier des damaligen Feldmarschall-Lieutenants Baron von Gablenz mit. Schon während er in Verona in Garnison stand hatte er Gesangstudien bei Bombardi gemacht und mit Erfolg in dem unter dem Protectorat des damaligen Armee-Commandanten, Feldzeugmeister Ritter von Benedeck, stehenden Offizier-Casino öffentlich vor einer zahlreichen Zuhörerschaft gesungen. Der Ausgang des Krieges 1866 bewog ihn, die Militär-Laufbahn zu verlassen und dem Rathe kunstverständiger Freunde folgend, systematischen Gesang- und Musikunterricht zu nehmen. Nachdem seine Gesangstudien bei Professor Uffmann in Wien einen sehr gedeihlichen Verlauf genommen hatten, legte er Anfangs September 1867 seine Militärcharge nieder und gastirte am 16. September zu Rudolfsheim bei Wien, unter der Direktion Sachse, ging dann im November nach Graz, wo er als Faust mit sehr gutem Erfolge gastirte und nach der zweiten Partie (Vasco de Gama) durch den anwesenden Regisseur Schloss für die königl. Oper in Dresden engagirt wurde. Während der ersten Jahre dieses Engagements studirte er noch fleissig bei Risse und Kammermusikus Thiele und ging nach dem Theaterbrande 1869 nach Paris, um die Unterweisung Roger's zu geniessen und machte solche Fortschritte, dass er seitdem die Stelle eines ersten Heldentenor am Dresdener Hoftheater mit Auszeichnung ausfüllte. Auch als Concert- und Oratoriensänger errang er in den grössern Städten Deutschlands bedeutende Erfolge. Seine bedeutendsten Partien sind: Lohengrin, Tannhäuser, Walther von Stolzing, Raoul, Fra Diavolo, Edgardo, Florestan u. s. w. Am 1. October 1877 ging er an das Hoftheater in Schwerin, dem er seit dem 31. Januar 1878 als wirkliches Mitglied angehört. Hier reihte er unter anderen auch die Partien des Siegmund und Siegfried in Wagner's »Nibelungenring« seinem Repertoir ein. Nachdem er bereits früher vom Kaiser von Oesterreich und dem Herzog von Altenburg durch Ordensverleihungen ausgezeichnet worden war, ist er jetzt auch zum Herzogl. Sächsischen Kammersänger ernannt. Witt gehört zu den vortrefflichsten Sängern der Gegenwart. Seine kräftige, wohlgeschulte Tenorstimme, wie sein durchdachtes Spiel stellen ihn in die erste Reihe der Heldentenöre der Gegenwart.

Witt, Theodor de, geboren am 9. Novbr. 1823 zu Wesel, wo sein Vater Organist war. Da er früh Talent zu Musik zeigte, nahm sich seiner auch der Gymnasial-Direktor Bischoff an, der ihn im Clavierspiel unterrichtete; vom Vater erhielt er Orgelunterricht und bald konnte er diesen in seinem Amte vertreten. 1839 kam Liszt nach Wesel und da auch ihn die Begabung des jungen de Witt lebhaft interessirte, so gab er ein Concert für ihn, dessen Ertrag es ihm möglich machte, nach Berlin zu gehen und dort seine Studien fortzusetzen. Hier genoss er den Unterricht von Professor Dehn und wurde später von diesem der Gesanglehrerin Zimmermann empfohlen, deren Gesangverein er am Flügel leitete. Hier erhielt er auch Anregung seine bekannten Frauenchöre zu componiren. Am 13. April 1846 wurde er von einem Blutsturz befallen, dessen üble Folgen zu verhüten, nach ärztlichem Rath einen Aufenhalt in Italien nöthig machte. Die Mittel dazu gewährte der König Friedrich Wilhelm IV., wobei de Witt die Verpflichtung übernahm, nach Schätzen des altitalienischen Kirchengesanges zu forschen. Ungeachtet seiner geschwächten Gesundheit entsprach er dieser Anforderung so weit er nur konnte und bereitete eine Ausgabe der Palestrina'schen Motetten vor, von der drei Bände nach seinem Tode erschienen. Leider vermochte auch Italien seiner geschwächten Gesundheit nicht aufzuhelfen, er starb am 1. December 1855. Seine Compositionen be-

stehen in: »Sechs dreistimmigen Psalmen«, op. 1 (Berlin). »Sechs vierstimmigen Psalmen«, op. 2 (Berlin). »*Agnus Dei a capella*«, op. 7 (Berlin). Weihnachts-Cantate. *Tantum ergo.* »Lieder mit Pianofortebegleitung«, op. 3 (Berlin). »Drei Gesänge für Frauenstimmen«, op. 4 (Berlin) und »Eine Sonate in *Es*«, op. 6 (Mannheim).

Witte, Georg Friedrich, berühmter Orgelbauer in den Niederlanden, geboren 1823, starb am 5. Novbr. 1873. Sein jüngster Sohn:

Witte, Georg Heinrich, ein trefflicher Künstler, ist zu Utrecht geboren und erhielt seine erste musikalische Erziehung in der königl. Musikschule im Haag von dem jetzigen Direktor derselben, Wilhelm Frederic Gerhard Nicolai (s. d.) und dem Professor van der Does. In den Jahren von 1862 bis 1864 war er dann noch Schüler des Leipziger Conservatoriums und seit 1872 wirkt er als Musikdirektor in Essen. Als Componist hat er bereits durch mehrere Werke, namentlich durch ein Preis-Quartett die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf sich gelenkt.

Wittasek, Johann Nepomuk August, ausgezeichneter Clavierspieler, ist am 22. Febr. 1770 zu Horzin in Böhmen geboren. Den ersten Unterricht erhielt er von seinem Vater, der Schulrector des Ortes war, und nachdem er durch sein Talent die Aufmerksamkeit der Fürstin Lobkowitz auf sich gezogen, vermittelte diese seine fernere Ausbildung, die er in Prag im Clavierspiel durch Franz Dussek und in der Composition durch Kozeluch erhielt. Er lebte dann als Concertmeister, Clavierlehrer und Kanzleisekretär im Hause des Grafen Nostiz, bis er nach dem Tode Kozeluch's 1814 dessen Dom-Kapellmeisterstelle an der Metropolitankirche zu St. Veit erhielt. Seit 1826 bekleidete er auch das Direktorat über die vom Kirchen-Musik-Verein gestiftete Orgel- und Singschule. Die ihm angebotene Stelle als Nachfolger Salieri's in Wien nahm er wegen vorgerückten Alters nicht an. Er starb am 7. December 1839. Als Clavierspieler erwarb er besonders in den Mozart'schen Concerten Bewunderung, die ihm 1791 Mozart selbst nicht versagte. Seine ersten Compositionen bestanden in Arien und Tänzen, die allgemeine Beliebtheit erlangten, später schrieb er Clavierstücke und Lieder, welche in Prag und Leipzig erschienen. Manuscript blieben: zwei Requiem, drei Messen, Symphonien, das Melodrama »David« (im Prager Theater aufgeführt), Concerte für fast alle Instrumente, Quartette, Cantaten, Arien, Chöre.

Wittenberg, F. J., Violinist, welcher als solcher in Holland in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts thätig war, und von dem folgende gedruckte Compositionen bekannt sind: »Sechs Duos für zwei Violinen«, op. 1 (Haag, 1786). »Sechs Trios für zwei Violinen und Bass«, op. 2 (ebenda). »Drei Concerte für die Violine mit Orchester«, op. 3 (ebenda).

Wittgenstein-Berleberg, Christian Fürst von, wurde am 12. Decbr. 1753 geboren und erhielt früh schon Unterricht im Clavierspiel und Gesang; später bevorzugte er das Violoncell, das er so vorzüglich spielte, dass er sich auf diesem Instrument (doch unter fremdem Namen) öffentlich hören lassen und in Wetzlar in dieser Weise ein eigenes Concert veranstalten konnte, und ausserordentlichen Beifall errang. Er war überhaupt ein leidenschaftlicher Musikfreund, hielt sich auch Ende des 18. Jahrhunderts ein kleines, gut eingespieltes Orchester. Er starb auf seinem Schlosse am 4. Octbr. 1800.

Wittgenstein, Georg Fürst von, wahrscheinlich ein Sohn des Vorigen, ebenfalls eifriger Musikliebhaber, wurde 1786 auf dem Schlosse Berleberg in Westphalen geboren und starb zu Cleve 1819. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Grand quatuor pour deux violons, alto et violoncelle*«, op. 1 (Mainz, Schott). »*Romance de Joseph „Apeine au sortir de l'enfance"*, variirt für Violoncell mit zwei Violinen, Alt und Bass« (Offenbach, André). »Thema mit Variationen für Clarinette und Orchester«, op. 2 (Bonn, Simrock). Thema mit Variationen für Fagott und Orchester«, op. 3 (ebenda).

Witthauer, Johann Georg, geboren zu Neustadt an der Heyde am

19. August 1750, kam 1759 nach Erfurt, um als Clavierspieler von Professor Jac. Adelung seine Ausbildung zu erhalten, dessen 123. Clavier-Schüler er war. Nach beendeten Studien hielt er sich in Kurland, Hamburg und Berlin 1792 bis 1793 als Clavierlehrer auf. Hierauf kam er als Organist an die Jakobikirche in Lübeck, starb aber daselbst bereits am 7. März 1802. Herausgegeben sind von seinen Werken: »Sechs Sonaten für Clavier« (Hamburg, 1783). »Sammlung vermischter Clavier- und Singstücke« (ebenda 1786). »Sechs Sonaten für Clavier«, op. 2 (ebenda 1788). Ferner hat er die Löhlein'sche Clavierschule nebst Anweisung zum Generalbasse mit bedeutenden Verbesserungen in fünfter Auflage herausgegeben (Leipzig und Züllichau bei Frommans Erben, 1791). »Sechs Claviersonaten für Liebhaber und angehende Clavierspieler«, 1. Sammlung (Berlin, 1792). »Sechs Claviersonaten für Liebhaber u. s. w.«, 2. Sammlung (1793).

Witting, Carl, Componist und Musikdirektor, ist am 8. Septbr. 1823 in Jülich geboren, wo sein Vater, ein mit hohen Orden geschmückter aber mittelloser Soldat, den Landwehrkreis verwaltete. In Aachen, wohin derselbe ein Jahr später versetzt wurde, erhielt W. seine erste Erziehung, begann hier auch früh neben seinen Schulpflichten das Geigenspiel zu üben und brachte es ohne methodischen Unterricht auf diesem Instrument so weit, dass er mit dem vierzehnten Jahre als zweiter Geiger in das städtische Theaterorchester eintreten konnte. Von nun an hatte er keinen anderen als den Musikerberuf im Auge; sein Eifer für die Kunst wurde genährt durch die Eindrücke eines 1841 unter Spohr's Leitung stattfindenden niederrheinischen Musikfestes, sowie durch die Bekanntschaft mit dem Beethoven-Biographen Schindler, welcher einige Zeit als städtischer Musikdirektor in Aachen wirkte, und dem jungen W. mancherlei Anregung gewährte, ohne jedoch ihm regelmässigen Unterricht zu ertheilen. So lebte er, künstlerisch fast ganz auf sich angewiesen, bis zum Jahre 1847, wo er auf Veranlassung eines älteren Kunstgenossen diesem nach Paris folgte. Ohne hinreichende Existenzmittel hier angelangt, musste er froh sein, bald nach seiner Ankunft eine Stelle als Chorist an der Grossen Oper zu finden, eine Beschäftigung, die ihn zwei Jahre fesselte und ihn musikalisch um so mehr förderte, als er hier Gelegenheit hatte, die bedeutendsten Meister der französischen Opernbühne: Auber, Halévy, Adam, Meyerbeer, Clapisson (in dessen Oper »*Jeanne la folle*« W. sogar eine kleine Rolle zu singen hatte) beim Einstudiren ihrer Werke zu beobachten. Einen weiteren Vortheil brachte ihm seine schöne Tenorstimme dadurch, dass er bald darauf als Sänger an der Madeleine-Kirche angestellt wurde, welche sich durch die liebevolle Pflege des gregorianischen Gesanges und der katholischen Figuralmusik vor allen anderen Pariser Kirchen auszeichnete — freilich nur bis zur Revolution von 1848, wo nur noch die Basssänger für das Rituale im Amte blieben, alle übrigen aber entlassen wurden, mit ihnen W., nachdem er sich noch an der Ausführung der solennen Todtenmesse für die Gebliebenen der Revolution betheiligt hatte. Auch das Theater verliess er bald darauf, da die Monotonie des Repertoires der Grossen Oper geisttödtend auf ihn wirkte; dagegen suchte er sich wieder als Geiger und als Componist geltend zu machen, zu welchem letzteren Berufe er sich unter der Leitung des damals in Paris ansässigen, später als Musikdirektor nach Bern berufenen Reichel trefflich vorbereitet hatte. Anfangs hatte er auch in dieser neuen Laufbahn mit Hindernissen aller Art zu kämpfen, musste Noten copiren und im Orchester des Theater de la Gaité einen kümmerlichen Erwerb suchen; nach Jahresfrist aber verbesserten sich seine Verhältnisse, es sammelte sich um ihn ein Schülerkreis, und nachdem er das Glück gehabt, den 1854 vom Herzog von Caraman ausgeschriebenen Preis für ein Clavierquartett zu erhalten, befestigte sich seine Stellung derart, dass er einer künstlerisch wie materiell befriedigenden Zukunft entgegensehen durfte.

Gleichwohl konnte W. der Sehnsucht nach der Heimath auf die Länge nicht widerstehen und verliess 1855 Paris mit der Absicht, seine musikalische

Laufbahn in einer deutschen Stadt fortzusetzen. Zunächst wandte er sich nach Berlin, ohne jedoch hier eine bleibende Stätte zu finden. Nicht besser ging es ihm in Hamburg, wo er, behufs Aufführung seiner inzwischen vollendeten Oper »Das Jägerfest« längere Zeit verweilte, bis die 1858 dort ausgebrochene Börsenkrisis ihm jede Aussicht auf eine lohnende Thätigkeit raubte und ihn veranlasste, einer Einladung nach Glogau zu folgen. Das anregende musikalische Leben dieser Stadt konnte W., der hier alsbald einen Wirkungskreis fand, volle zwei Jahre hindurch künstlerische Befriedigung gewähren; da er jedoch im Verlaufe dieser Zeit einsehen musste, dass die Beschränktheit der Mittel einer kleinen Stadt eine auch nur annähernde Verwirklichung seiner idealen Bestrebungen nicht gestattete, so nahm er die 1861 an ihn ergangene Aufforderung, an die Spitze der Symphoniecapelle in Dresden zu treten, ohne Zögern an und siedelte im September desselben Jahres dahin über. Die Thätigkeit, welche W. hier als Dirigent entfaltete, war eine für die Kunst höchst erspriessliche; unter den, dem Dresdener Publikum grösstentheils noch unbekannten Werken älterer und moderner Meister, welche er in meist gelungener Ausführung an die Oeffentlichkeit brachte, seien hier nur die Symphonien von Rubinstein (Ocean), Raff (Preissymphonie), Liszt (*Les préludes*), sowie das sofort nach Erscheinen der Partitur aufgeführte Vorspiel zu R. Wagner's »Tristan und Isolde« erwähnt. Zum Bedauern der ernsten Musikfreunde Dresdens zog sich W. 1865 von der Symphoniecapelle zurück, weil dieselbe auf dem Wege eines Actien-Unternehmens ihrem ursprünglichen idealen Zwecke entfremdet werden sollte, doch gab er seinen Wohnsitz in Dresden nicht auf und hat fortgefahren, sich dort musikalisch, namentlich als Lehrer zu bethätigen. — Von seinen Werken sind im Druck erschienen: 1) Sechs Hefte Uebungsstücke für Violine (Offenbach, André). 2) »Die Kunst des Violinspiels«, eine Sammlung von Werken der grossen Violin-Meister aller Zeiten, in acht Bänden (Wolfenbüttel, Holle). 3) Sonate für Clavier und Violoncell (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Ferner im Selbstverlag: »Die alte Schule«, Sammlung von Violinduetten älterer Meister, von Haydn bis Krommer, acht Hefte, sowie mehrere Hefte Lieder und Clavierstücke. Von Witting's Manuscripten verdienen die folgenden Erwähnung: 1) »Der blinde König«, Ballade von Uhland, für Männerchor und Soli mit Orchester. 2) Der 43. Psalm für gemischten Chor und Soli mit Orchester. 3) Musik zu einem bei der Körnerfeier in Dresden 1863 aufgeführten Melodrama. 4) »Das Jägerfest«, Oper in einem Act. 5) »Der Liebesring« (desgl.). 6) »Die Lotterie«, Oper in drei Acten.

Wittmann, Rob., geboren am 6. Decbr. 1804, in Dresden, besuchte in den Jahren 1818—1822 die Kreuzschule daselbst, widmete sich dann aber ganz der Musik. Nachdem er längere Zeit ernsten Pianofortestudien sich unterzogen, bildete er sich unter Fr. Kummer zu einem geschmackvollen Cellospieler. 1839 siedelte er nach Leipzig über, hauptsächlich mit Clavier- und Compositionsunterricht beschäftigt. Bekannt und beliebt sind namentlich seine Arrangements und seine leicht fasslichen theoretischen Werke.

Wittmann, Th., s. Wächter.

Wittstock, Johann, geboren zu Dorpat in Wolhinien gegen 1681, besuchte die Universität Wittenberg und veröffentlichte als Student folgende Abhandlung: »*Disputatio physica de sono ejusque ortu, progressu et interitu*« (Witebergae, typis Johannes Willici, 1681, in 4°, 28 S.).

Wlicek, Carl, Lehrer des Violinspiels in Prag und erster Violinist am Nationaltheater daselbst, ist in Prag 1794 geboren. Er gab eine Violinschule in böhmischer Sprache heraus: »*Wyzkaumanda Wygaedrene Tagnosti houst*« (Prag, 1833, gr. in 4° oblong.), welche auch in einer deutschen Uebersetzung erschien.

Woczitka, Franz Xaver, ausgezeichneter Violoncellist, wurde gegen 1730 in Wien geboren, trat 1756 in den Dienst des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin und später in die Kurfürstl. Kapelle zu München, wo er 1797 starb.

Er war seiner Zeit als Violoncellist berühmt und seine Concerte und Sonaten für Violoncell waren geschätzt, blieben aber Manuscript.

Wodiczka, Wenzeslaus, auch Vodiska, Tonkünstler und Violinist, war eine Zeit lang Concertmeister in Wien. Nachgenannte Werke sind von ihm bekannt: »*Huit sonates pour violon et la basse, dont il y quatre pour la flûte traversière, oeuvre second*« (Paris, chez madam Boyoin et chez le sieur le Clerc, in 4° obl.). Ferner sind Violinsolis im Katalog von Preston in London verzeichnet. Ferner ist von Jac. Wilh. Lustig in Amsterdam eine Uebersetzung ins Holländische der von W. in deutscher Sprache verfassten Schule für die Viola vorhanden. Nur die holländische Ausgabe ist zur Zeit bekannt, deren Titel lautet: »*Korte Instructie voor de viole, in't hoogduitsch opgesteld en uit dat origineel in't Fransch en Nederduitsch vertaald*« (Amsterdam, Olossen, 1757).

Woegel, Michael, Erfinder der Inventionstrompete und Virtuose auf diesem Instrument, geboren in Rastatt 1748, stand einige Zeit im Dienste des Markgrafen von Baden-Durlach zu Karlsruhe, machte aber viele Reise und erregte allenthalben, vorzugsweise in Paris, wo er sich 1773 hören liess, die grösste Bewunderung, durch den weichen schmelzenden Ton, den er auf der Trompete hervorbrachte. Ueber die Beschaffenheit seiner Erfindung findet sich in Junker's »Musik. Almanach« vom Jahre 1782, S. 104 einiges. Es heisst dort, dass Woegel, um den Becher mit der Hand etwas bequemer erreichen zu können, die Trompete etwas niederwärts gebogen und die Aufsätze an der Seite angebracht habe. Durch diese Erfindung soll die Trompete an Grazie gewonnen haben, ohne an der Stärke des Tones zu verlieren.

Wölfl oder Wölffl, Joseph, Claviervirtuose und Componist, berühmt als zeitweiliger Rivale Beethoven's*) ist 1772 in Salzburg geboren und erreichte schon hier mit Hülfe seiner Lehrer Leopold Mozart und Michael Haydn, sowie durch eigene Beharrlichkeit eine hohe Stufe der künstlerischen Entwickelung. Im Jahre 1792 begab er sich nach Warschau, wo sich ihm eine glänzende Laufbahn zu eröffnen schien, bis er zwei Jahre darauf durch die inzwischen ausgebrochene Revolution gezwungen wurde, die Stadt wieder zu verlassen. Er wendete sich nun nach Wien, und hatte hier das Glück, nicht nur als Pianist denselben Beifall zu finden wie in Warschau, sondern auch mehrere Opern seiner Composition, den »Höllenberg«, »Das schöne Milchmädchen« und den »Kopf ohne Mann« auf dem Schikaneder'schen Theater zur Aufführung zu bringen. Sein virtuoses Spiel, begünstigt durch ungewöhnlich grosse Hände, erregte bei den Wiener Musikfreunden solches Aufsehen, dass er von Vielen nicht nur neben Beethoven, sondern sogar über denselben gestellt wurde, namentlich durch seine Improvisationen, die mit ihrer Ruhe, thematischen Einheit und ihren geistvollen Ueberraschungen an die gleichartigen Leistungen Mozart's erinnerten. Im Jahre 1798 vermählte er sich mit der Schauspielerin Therese Klemm, behielt jedoch nicht in Wien seinen Wohnsitz, sondern unternahm schon im Winter des folgenden Jahres eine grössere Kunstreise über Brünn, Prag, Leipzig, Hannover, Braunschweig, Berlin nach Hamburg, überall vom Publikum wie von der Kritik mit Enthusiasmus aufgenommen. Von Hamburg, wo er am 30. Novbr. 1799 zum letzten Mal aufgetreten ist, ging er über London nach Paris und erweckte hier, wenn auch nicht die gleiche Begeisterung wie in den bisher von ihm besuchten Städten, so doch die lebhafte Theilnahme der Musikverständigen, besonders durch den edlen Stil seiner Kammer-Compositionen, deren er eine grosse Anzahl veröffentlichte; weniger als dramatischer Componist, wie der geringe Erfolg seiner 1804 im Theater Feydeau aufgeführten komischen Oper »*L'amour romanesque*« bewiesen hat.

Die politischen Wirren im Beginne unseres Jahrhunderts mögen die Ur-

*) Der Kapellmeister Ignaz von Seyfried berichtet von dem „an die Fehde der Gluckisten und Piccinisten erinnernden Wettstreit der beiden Athleten" in Wien, u. a. auf der Villa des Freiherrn von Wetzlar, wo sie sogar vierhändig improvisirten.

sache gewesen sein, dass die Angaben über Wölfl's ferneres Leben und Wirken sich in auffallender Weise widersprechen. Nach einigen soll er im letztgenannten Jahre zum Musiklehrer der Kaiserin Josephine ernannt worden und dieser nach ihrer Trennung von Napoleon I. in ihr Schweizer-Exil gefolgt sein; bald darauf aber, durch die ländliche Einsamkeit unbefriedigt, auf diesen ehrenvollen Posten und die damit verbundene lebenslängliche Versorgung verzichtet, und sich nach England gewandt haben. Fétis erwähnt diese Thatsache nicht, berichtet dagegen, dass W. um dieselbe Zeit eine für ihn nichts weniger als vortheilhafte Verbindung mit dem deutschen Sänger Elmenreich eingegangen sei; dieser habe zu jener Classe von Menschen gehört, denen bei ihrem Bestreben, sich die Glücksgöttin geneigt zu machen, jedes Mittel recht ist, und er sei auf diese Weise während eines Aufenthaltes in Brüssel mit seinem Kunstgenossen bei Gelegenheit eines Hazardspieles in die bedenklichste Lage gerathen. Wie dem auch sei, so scheint es sicher, dass die beiden Virtuosen 1805 in London ankamen und dass W. bestrebt gewesen ist, die ihm in früheren Jahren so reichlich gespendete Gunst des Publikums aufs Neue zu erringen — zum Theil mit Erfolg, denn seine Claviercompositionen fanden wiederum guten Absatz, auch gelang es ihm, seine Musik zu dem Ballet »*La surprise de Diane*« im Haymarket-Theater zur Aufführung zu bringen. Dagegen fehlen alle Nachrichten über seine Aufnahme von Seiten der guten Gesellschaft Londons, in welcher er als gewandter Welt- und Lebemann in früheren Jahren eine glänzende Rolle gespielt hatte. Seine Vereinsamung wurde schliesslich eine so vollständige, dass nicht einmal die Nachricht von seinem Tode die Theilnahme für ihn wieder zu erwecken im Stande war. Die Angaben über den Zeitpunkt desselben schwanken zwischen 1811 und 1814, jedoch stimmen seine Biographen darin überein, dass der Künstler in einem Dorfe bei London im tiefsten Elend gestorben ist.

Von Wölfl's Werken sind ausser den genannten dramatischen und einer Operette »Das trojanische Pferd« die folgenden in die Oeffentlichkeit gelangt: 1) Zwei Claviersonaten, op. 1 (Offenbach, 1795). 2) Drei Sonaten für Clavier und Violine, op. 2 (Wien, 1796). 3) Drei Claviersonaten, op. 3 (Wien, 1797). 4) Drei Streichquartette, op. 4 (Wien und Offenbach, 1798). 5) Drei Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell, op. 5 (Augsburg, 1798). 6) Drei Claviersonaten, op. 6, desgl., Beethoven gewidmet· 7) Drei Claviersonaten, op. 7 (Wien, 1799). 8) Drei Sonaten für Clavier und Violine, op. 9 (Augsburg, 1800). 9) Sechs Streichquartette, op. 10 (Leipzig, 1799 und 1800). 10) Drei Sonaten für Clavier und Flöte, op. 11 (ebenda 1800). 11) Drei Sonaten für Clavier und Violine nach Themen aus Haydn's »Schöpfung«, op. 14 (ebenda 1801). 12) Sonate für Clavier und Flöte, op. 13 (1801). 13) Drei Claviersonaten, op. 15 (1802). 14) Drei Sonaten für Clavier, Violine und Violoncell, op. 16. 15) Claviersonate zu vier Händen, op. 17. 16) Drei Claviersonaten zu vier Händen, op. 22. 17) Drei Trios für Clavier, Violine und Violoncell, op. 23. 18) Drei progressive Sonaten für Clavier und Violine, op. 24. 19) Grosses Trio für Clavier, Violine und Violoncell, op. 25. 20) Claviersonaten, op. 27. 21) Phantasie und Fuge für Clavier, op. 28. 22) Drei Streichquartette, op. 30. 23) Grosses Duo für Clavier und Violoncell, op. 31. 24) Claviersonate mit Introduction und Fuge (in No. 12 des 1807 bei Nägeli in Zürich erschienenen Clavier-Repertoires). 25) Drei Claviersonaten, op. 33. 26) *Non plus ultra*, grosse Sonate für Clavier, op. 41. Ferner sieben Concerte für Clavier und Orchester, von denen die drei ersten in Paris, das vierte *(Grand concerto militaire)* in London bei Clementi und in Offenbach bei André, das fünfte *(Le coucou)* ebenda und in Leipzig bei Breitkopf & Härtel, das sechste *(Le calme)* ebenda und das siebente *(Concerto di camera)* in Offenbach bei André erschienen. Endlich zwei Symphonien für grosses Orchester, op. 40 und 41 (Leipzig bei Breitkopf & Härtel), fünfzehn Werke Clavier-Variationen, und für Gesang einundzwarzig Hefte Lieder mit Clavierbegleitung und eine vierstimmige Hymne

von Ramler, sowie eine Ballade für Clavier und Gesang »Die Geister des Sees« sämmtlich in Leipzig bei Breitkopf & Härtel.

Woeltje, C. L. H., Dr., General-Procurator des Apellhofes zu Celle in Hannover, verfasste eine Schrift: »Versuch einer rationellen Construktion des modernen Tonsystems« (Celle, Schultze, 1832, in 8°, 210 Seiten).

Woets, Joseph Bernhard, Pianist, geboren zu Dünkirchen am 17. Febr. 1783, Sohn des dortigen Organisten, welcher ihm den ersten Unterricht in der Musik ertheilte und ihn dann später dem Pariser Conservatorium übergab. Dort erhielt er den Unterricht von Boieldieu und Berton. Nachdem er einige Zeit in Gent gelebt, kehrte er nach Paris zurück, liess sich in mehreren Concerten hören und ertheilte Unterricht. Später verlegte er seinen Wirkungskreis nach Tours. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Trois sonates pour piano seul*«, op. 2 (Paris, Leduc). »*Grand sonate*«, op. 8 (Paris, Janet). Idem, op. 11 (ibid.). »*Trois sonates*«, op. 12 (Paris, Erard). *Trois idem*, op. 17 (Paris, Sieber). »*Grande sonate*«, op. 30 (Leipzig, Breitkopf & Härtel). »*Toccate*«, op. 6 (Paris, Janet). Rondos, Fantasien, Divertissements u. A. (Paris, bei allen Verlegern). Drei Sammlungen Romanzen mit Clavierbegleitung (Paris, Leduc).

Woetzel, J. C., Dr. und Professor der Literatur zu Wien im Anfange des 19. Jahrhunderts, hat herausgegeben: »Grundriss einer pragmatischen Geschichte der Deklamation und der Musik nach Schoeher's Ideen« (Wien, Felix Stockholzer von Hirschfeld, 1813, gr. in 8°, 170 S.).

Wohlbrück, Marianne, s. Marschner.

Wohlfahrt, Heinrich, ist am 16. December 1797 zu Kössnitz bei Apolda geboren. Für das Lehrfach bestimmt, erhielt er früh von seinem Vater auch den nöthigen Unterricht in der Musik; in Weimar, wohin er dann ging, um auf dem dasigen Seminar seine Vorbereitung für den erwählten Beruf zu vollenden, unterrichtete ihn Häser in der Composition. Nach einer langen praktischen Thätigkeit als Lehrer und Cantor an verschiedenen Orten zog er sich nach Leipzig in den Ruhestand zurück. Von seinen Unterrichtswerken hat namentlich seine »Kinder-Clavierschule oder musikalisches ABC- und Lesebuch für junge Pianofortespieler« (Leipzig, Breitkopf & Härtel) aussergewöhnlichen Erfolg gehabt. Sie ist in vielen Tausenden von Exemplaren verbreitet und auch in fremde Sprachen übersetzt. Ausserdem sind von seinen Werken für den Unterricht zu nennen: 1) »Der Clavierfreund. Ein progressiver Clavierunterricht, für Kinder berechnet und nach den methodischen Grundsätzen seiner Kinder-Clavierschule bearbeitet«. 2) »Clavierübungen für Kinder, um selbige nach seiner Kinder-Clavierschule weiterzuführen«. 3) »Grössere und rein praktische Elementar-Clavierschule mit über 400 Uebungsstücken in methodischer Stufenfolge, zu gründlicher und schneller Ausbildung im Clavierspiel«. 4) »Schule der Fingermechanik in leichtester Stufenfolge zum täglichen Gebrauch für junge Pianofortespieler«, zwei Theile. 5) »Anthologische Clavierschule« (op. 47). 6) »Zum schnellen Fortschritt. Instructive Tonstücke in fortschreitender Ordnung für Clavieranfänger« (op. 61). 7) »Theoretisch-praktische Modulations-Schule. Die Accordfolge in den verschiedenen Stellungen, Uebergängen und Ausweichungen nach leichte Methode zum Selbstunterricht für Musikschüler«. 8) »Vorschule der Harmonielehre. Eine leicht fassliche Anleitung zu schriftlicher Bearbeitung der Tonstufen, Tonleitern, Intervalle, Accorde u. s. w.« 9) »Wegweiser zum Componiren. Für Musik-Dilettanten, welche sich in kurzer Zeit und ohne Hülfe eines Lehrers befähigen wollen, Melodien zu bilden und mit passender Begleitung zu versehen, überhaupt leichtere Arten von Musikstücken zu componiren«. 10) »Acht Wandtafeln zum Elementarunterrichte im Notensingen, nebst Anleitung zum Gebrauch derselben«. Von seinen eigenen Compositionen sind noch zu nennen: Clavierstücke (meist instructive), Kinderlieder u. s. w.

Wolckenhauer, Georg, ist der Inhaber einer bedeutenden Pianoforte-Fabrik

in Stettin. Vor zwanzig Jahren gründete der Musiker Georg Wolckenhauer ein Etablissement in Stettin, welches sich zur Aufgabe machte, Flügel, Pianos, Harmoniums aus den besten Fabriken auf Lager zu halten. Hierin unterstützte ihn besonders sein Bruder Richard Wolckenhauer, der später, nach dem Tode von Georg, der Inhaber des Geschäftes wurde. Richard Wolckenhauer, Sachkenntniss mit kaufmännischem Scharf- und Ueberblick vereinigend, fasste das ihm vertraute Erbe seines Bruders mit äusserster Energie an, indem er einestheils seinen Credit nach Aussen immer mehr und mehr zu befestigen verstand, und andererseits keine Opfer scheute, sobald es galt seinem Institute einen neuen Zweig zur inneren Entwickelung hinzuzufügen. Heute, nach bald 23jährigem Bestehen, hat das Wolckenhauer'sche Unternehmen eine Ausdehnung gewonnen, die anderswo schwerlich übertroffen werden dürfte. Die schönen, geschmackvoll eingerichteten Räume des Magazins in dem noch von Schlüter's Meisterhand herrührenden Gebäude am Rossmarkt, das wegen seines edlen, reinen, in den Façaden an das Berliner Zeughaus erinnernden Stils von den Stettinern als architektonisches Denkmal bewundert wird, bilden an und für sich eine Sehenswürdigkeit der Stadt. Die grosse Anzahl der aufgestellten Instrumente aber gleicht einer permanenten Ausstellung, wie sie reicher und vollständiger selbst nicht in den Hallen der Gewerbe- und Industrie-Ausstellungen gefunden werden dürfte. Hier sind nicht allein die hervorragendsten deutschen Fabrikate, sondern auch die Erzeugnisse der renommirtesten englischen, französischen und amerikanischen Firmen vertreten. Welchen ausserordentlichen Rufes sowol hinsichtlich der Gediegenheit, der äusseren Ausstattung, als auch der Schönheit des Tones, der Elasticität des Anschlages, der Gleichmässigkeit der verschiedenen Register u. s. w. die in Wolckenhauer'schen Magazinen aufgestellten Instrumente sich erfreuen, beweist eines Theils der Umstand, dass seit dem Bestehen derselben mehr als 10,000 Instrumente aus demselben zum Verkauf gekommen sind, andern Theils und vorzugsweise die Thatsache, dass alle namhafteren, bedeutenden Pianoforte-Virtuosen, sobald dieselben auf ihren Kunstreisen Stettin berührten, wie Dr. Hans von Bülow, Tausig, Rubinstein, Dreyschock u. A. sich mit Vorliebe der Instrumente aus dem Wolckenhauerschen Lager bedienten, und ihre Urtheile über deren Vorzüglichkeit in schriftlichen Documenten dem Besitzer hinterliessen. Auch anderweitige Anerkennungen blieben ihm nicht aus. 1870 wurde Wolckenhauer Hoflieferant, 1874 Commissionsrath, Hoflieferant des Grossherzogs von Baden und Weimar. Seit dem Jahre 1870 fertigt diese Handlung mit grossem Geschick eigene Pianinos, welche im Pommerlande sehr beliebt sind.

Woldemar, Michel, Violinist und Componist, geboren zu Orleans am 17. September 1750 als Sohn eines wohlhabenden Kaufmanns. Nach seinem Vater hiess er eigentlich Michel, nahm aber später den Namen Woldemar an. Seine Erziehung war eine sorgfältige und er erhielt Lolli als Lehrer im Violinspiel. Durch diesen erwarb er eine gute Schule, hatte eigenthümlicherweise aber auch die Bizarrerien dieses Künstlers mit ihm gemein. Da seine Vermögensverhältnisse später in eine ungünstige Lage geriethen, war er genöthigt, seine musikalischen Talente zu verwerthen. Er schloss sich zunächst einer Schauspielertruppe als Musikdirektor an; später nahm er in Clermont-Ferrand bleibenden Wohnsitz und starb dort im Januar 1816. Es sind von ihm folgende Werke veröffentlicht worden: »*Le nouvel Art de l'archet servant de suite a celui de Tartini p. Woldemar*« (Leipzig, Kühnel, und Paris, Cochet). »*Le nouveau labyrinthe harmonique pour le violon suivie d'etudes sur la double corde*«, op. 10 (Paris, Cochet). »*Etude elementaire de l'archet moderne*« (Paris, Sieber). »*Grande méthode de violon*« (Paris, Cochet). »*Methode d'alto*« (Paris, Sieber). »*Methode de clarinette*« (Paris, Erard). »*Concerto pour violon et orchestre*«, No. 1, 2, 3 (Paris, Frey). »*Concerto pour violon alto avec orchestre*« (Paris, Cochet). (Für eine mit fünf Saiten bespannte Violine geschrieben.) »Quartett für zwei Violinen, Alt, Bass« (Paris, Leduc). »*Duos faciles pour deux*

violons, liv. I et II« (Paris, Pleyel). »*Six duos idem*«, op. 6 (Paris, Herz). »*Trois idem*« (Paris, Leduc). »*Trois idem, pour violon et alto*« (Paris, Herz). »*Douze grands solos livre I—IV*« (Paris, Chanel). »*Sonates fantomagiques, contenant: L'ombre de Lolli, l'ombre de Mestrino, l'ombre de Pugnani, l'ombre de Tartini*« (Paris, Nadermann). »*Six rèves ou caprices*« (Paris, Frey). »*Capriees ou études, livre I et II*« (Paris, Leduc). »*Six thèmes fugues*« (Paris, Leduc). »*Deux thèmes de Haydn variés pour violon*« (ibid.). Mehrere andere variirte Themen (Paris, bei Hentz, Louis und Cochet). Im Jahre 1801 kündigte er eine von ihm erfundene musikalische Sprache an, die sogenannte »*Correspondance lyrique*«, vermittelst welcher er durch den Vortrag auf einer Violine Reden, Predigten u. s. w. bestimmt ausdrücken wollte; z. B. den Monolog der Medea nach Ermordung ihrer Kinder; ein Fragment einer Predigt des Exjesuiten Beauregard; eine Ovation des berühmten Marktschreiers Orzi auf einem öffentlichen Platze; Mirabeau's Zank mit dem Abt Maux u. A. Noch gab er heraus: »*Tableau mélotachi graphique, inventé par Woldemar*« (Paris, bei Cousineau, 1800). Dies ist eine Anweisung zur Geschwindnotirkunst).

Woldermann, Christian, Cantor zu Königsberg in der Neumark in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, verfasste: »*Succincta musicae sacrae Veteris et Novi Testamenti historia*, oder Kurze historische Nachricht von der Vocal- und Instrumental-Musik« (Stettin, 1736).

Wolf, Adolph Friedrich, gestorben 1788 als Ober-Commissär zu Wolfenbüttel, hat sich um das Musikleben in Berlin, woselbst er von 1753 an als Geheimer Registrator am Finanz-, Kriegs- und Domäne-Directorium angestellt war, durch Mitgründung der »Musikübenden Gesellschaft« und durch seine Thätigkeit als Sekretär derselben namhaftes Verdienst erworben. Ueberdies betheiligte er sich an den Uebungen der Gesellschaft als Dirigent und dies mit um so mehr Erfolg, als er neben seinem feinen Kunstverständniss durch Franz Benda eine gründliche Ausbildung als Violinspieler und Componist erhalten hatte. An musikwissenschaftlichen Arbeiten hinterliess er: 1) Die Uebersetzung von Grosset's »Rede von der Harmonie«, 1752 zu Berlin erschienen, und 2) Entwurf einer ausführlichen Nachricht von der musikübenden Gesellschaft zu Berlin 1754, erschienen im ersten Bande der Marpurgischen Beiträge, S. 385—413.

Wolf, Christian, auch Lupus genannt, Augustinermönch und Professor der Theologie zu Löwen, geboren 1671 zu Ypern und gestorben 1751 zu Löwen, veröffentlichte einen Commentar zu Tertullian's Schrift »*De praescriptionibus contra Haereticos*«, welche u. a. von den Castraten und den Sängerinnen in den Kirchen handelt (s. Gerbert »*Musica sacra*«, Band II, S. 104).

Wolf, Christian Michael, Musikdirektor und Organist an der Marienstiftskirche zu Stettin, ist 1709 geboren, befand sich um 1754 an der genannten Stelle und starb am 3. Januar 1789, nachdem er folgende Werke seiner Composition veröffentlicht hatte: 1) Sechs Flötenduos, op. 1 (Berlin). 2) Sechs Claviersonaten (Stettin, 1776). 3) Lieder mit Clavier- oder Harfenbegleitung (ebenda, 1777). 4) Fünfzig Orgelübungen in Choralvorspielen (1783).

Wolf, Cyrill M., geboren am 23. März 1825 zu Müglitz in Mähren, Sohn eines armen Schullehrers, erhielt den ersten Unterricht im Gesang, Violine und Clavier im väterlichen Hause, absolvirte dann an dem Olmützer Gymnasium bei Klessen einen Jahrgang Philosophie und wendete sich, von der Liebe zur Tonkunst getrieben, zum Conservatorium in Wien, wo er unter Hofkapellmeister Gottfried Preyer den Compositionskursus absolvirte. Im Jahre 1847 erhielt er die Stelle als Organist in der Pfarre St. Leopold und wurde im Jahre 1860 Chordirektor der Dominikanerkirche; im Jahre 1870 Kapellmeister der italienischen Nationalkirche und Dirigent der K. K. Universitätskirche, welche Stellen er bis jetzt bekleidet. Er schrieb ausser 6 Messen 30 Einlagen und 6 Entreacte für das K. K. Hofburgtheater, auch 2 Ouverturen und eine Cantate »Gott und die Natur« und geniesst in Wien als Lehrer und Dirigent

einen guten Ruf. Gedruckt wurden eine Messe in *D*, 7 Graduale und Offertorien und mehrere Lieder.

Wolf, Ernst Friedrich, Organist und Componist für Clavier und Orgel, studirte Anfangs die Violine unter Leitung des Concertmeisters Huhn in Gotha und gleichzeitig mit Hülfe des Kapellmeisters Stölzel sowie des Fux'schen Lehrbuches »*Gradus ad Parnassum*« den Contrapunkt. Später machte er die Orgel zu seinem Hauptinstrument und brachte es auf derselben zu ungewöhnlicher Fertigkeit, besonders im Fugenspiel. Um 1760 ward er Stadtorganist zu Kahla in Thüringen, woselbst er 1772 gestorben ist mit Hinterlassung einer Anzahl von Kirchencompositionen, Orgelfugen und Clavierstücken, welche letztere in einer von J. A. Hiller veranstalteten Sammlung erschienen sind. Ungleich bedeutender als er war sein jüngerer Bruder:

Wolf, Ernst Wilhelm, Organist, Componist und Musikschriftsteller, geboren 1735 zu Grossen-Behringen unweit Gotha. Durch den Besuch der Gymnasien von Eisenach und Gotha für den Gelehrtenberuf vorbereitet, bezog er 1755 die Universität Jena, widmete sich jedoch schon hier fast ausschliesslich der Musik und fand, nachdem man ihm die Leitung des musikalischen Collegiums anvertraut hatte, reichliche Gelegenheit seine, schon seit dem neunten Lebensjahre zu Tage tretenden Anlagen zur Composition auszubilden. Von Jena ging er für einige Zeit nach Leipzig und von da nach Weimar, wo er 1761 als Concertmeister der Herzoglichen Kapelle und Musiklehrer der Herzogin angestellt wurde. Auf Veranlassung derselben wurde er 1768 zum Hofkapellmeister ernannt und von nun an bis zu seinem Tode am 7. December 1792 entfaltete er eine reiche Thätigkeit als Tonsetzer und Schriftsteller. Von seinen literarischen Arbeiten sind zu erwähnen: 1) Kleine musikalische Reise in den Monaten Juni, Juli und August 1782, zum Vergnügen angestellt und auf Verlangen beschrieben (Weimar, 1784), eine Beleuchtung der musikalischen Verhältnisse verschiedener Städte Preussens, Sachsens und Hannovers sowie Hamburgs und Lübecks. 2) Vorbericht als eine Anleitung zum guten Vortrag beim Clavierspielen, zu dem Clavierwerke unter dem Titel »Eine Sonatine, vier affektvolle Sonaten« etc. 1785. 3) Musikalischer Unterricht für Liebhaber und Diejenigen, welche die Musik treiben und lehren wollen; besonders aber für die, denen es an mündlichem musikalischen Unterricht fehlt (Dresden, Hilscher, 1788). Enthält 76 Seiten Text und 54 Seiten in Kupfer gestochene Notenbeispiele. Von Wolf's Compositionen erschienen folgende im Stich: Für die Kirche eine Ostercantate (1782), die von den Kennern seiner Zeit als Meisterwerk gepriesen wurde, sowie eine Sammlung von Motetten und Arien (Halle, 1787). Für das Theater die Opern »Das Rosenfest«, »Der Dorfdeputirte«, »Die treuen Köhler«, »Das Gärtnermädchen«, »Der Abend im Walde«, »Polyxena« (Monodrama); die Operetten »Das grosse Loos«, »Ehrlichkeit und Liebe«, »Der Eremit auf der Insel Formentera«, »Der Schleier«, »Die Zauberirrungen«, »Ceres«, »Alceste« (Oper von Wieland), »Superba«; endlich die Cantaten »Iphigenia« und »Serafina«. Von Instrumentalcompositionen: Zwölf Werke Claviersonaten, sieben Clavierconcerte mit Orchester, zwei Quintette für Clavier, Flöte, Violine, Viola und Violoncell, zwei Quartette für Flöte, Violine, Fagott und Bass, drei »charakteristische« Quartette für Streichinstrumente. Im Manuscript hinterliess er eine mindestens gleich grosse Zahl von Compositionen jeder Gattung u. a. siebzehn Partiten für 8—12 Instrumente, fünfzehn Symphonien für 8—14 Instrumente, dreizehn Clavierconcerte, drei Flötenconcerte. Das Bedauern der musikalischen Welt über den Verlust dieses productiven Künstlers äusserte sich bei seinem Tode in zahlreichen Nekrologen, von welchen der des Kapellmeisters J. F. Reichardt, mit dem Fragment einer eigenhändigen Biographie die beste Auskunft über seine Persönlichkeit giebt; sie findet sich sowol im Berlinischen »Archiv der Zeit« 1795 No. 2 S. 162, wie auch in Koch's »Journal der Tonkunst« S. 243—252. Ausserdem veröffentlichte Professor Schlichtegroll die Lebensgeschichte Wolf's in seinem Nekrolog für das Jahr 1792.

Wolf, Ferdinand, der ausgezeichnete österreichische Literarhistoriker, hat sich auch unvergängliche Verdienste um die Musikforschung erworben. Er ist am 8. December 1796 in Wien geboren, wurde 1819 an der Wiener Hofbibliothek angestellt und starb am 18. Februar 1866. Ausser seinen zahlreichen und werthvollen Beiträgen zur romanischen Literatur veröffentlichte er ein klassisches Werk: »Ueber die Lais, Sequenzen und Leiche. Ein Beitrag zur Geschichte der rhythmischen Formen und Singweisen der Volkslieder und der volksmässigen Kirchen- und Kunstlieder im Mittelalter. Mit acht Facsimile's und neun Musikbeilagen« (Heidelberg, 1841). Ausserdem ist erwähnenswerth eine, im »Conversationsblatt« (Wien, 1820, No. 94, 101 und 102) veröffentlichte Abhandlung: »Ueber die Musik und insbesondere den Gesang bei den Arabern«.

Wolf, Franz Xaver, Clarinettenvirtuose und Componist für dies Instrument, war um 1797 Musikus beim K. Preussischen Regiment Hohenlohe. Von seinen Compositionen sind erschienen: Zwei Serenaden für zwei Clarinetten, zwei Hörner und zwei Fagotte, op. 1 (Offenbach, 1795) und zwei Quintette für zwei Clarinetten, zwei Hörner und Fagott (Breslau).

Wolf, Georg Friedrich, Kapellmeister des Grafen von Stolberg-Wernigerode, ist 1762 zu Haynrode im Fürstenthum Schwarzburg geboren, studirte in Göttingen und trat 1785 in das erwähnte Amt ein. Im Jahre 1802 verliess er das Schloss Stolberg, um sich als Kapellmeister in Wernigerode niederzulassen, wo er im Januar 1814 gestorben ist. Von seinen Arbeiten sind die musikalisch-pädagogischen besonders werthvoll: 1) Kurzer Unterricht im Clavierspielen nebst einer Notentabelle (Göttingen, 1783). Zweite umgearbeitete Auflage Halle 1784. Später erschienen noch drei weitere Auflagen dieses Werkes, die letzte 1807, nebst den Grundregeln des Generalbasses im zweiten Theil. 2) Unterricht in der Singekunst, ein Leitfaden zur Singanweisung auf Schulen (Halle, 1784; zweite Auflage das. 1789). 3) Kurzgefasstes musikalisches Lexicon (Halle, 1787; 1792 in zweiter und 1800 in dritter Auflage erschienen). Von seinen Compositionen gelangten in die Oeffentlichkeit: 1) Lieder mit Clavierbegleitung (Nordhausen, 1781). 2) Vermischte Clavier- und Singstücke verschiedener Art (1792). 3) Zwei Sonaten für Clavier zu vier Händen (Leipzig, 1794 und 1796). 4) Lieder mit Melodien für Kinder (Leipzig, 1795). Endlich eine Sammlung von Trauermotetten von verschiedenen Componisten für Singchöre, 1786.

Wolf, Georg, veröffentlichte als Student an der Universität Halle eine akademische Dissertation, betitelt: »*Pars generalis musicae publicae disquisitioni subjecta*« (Hallis, Saxonum, 1634, 4°).

Wolf, Hieronymus, Verfasser eines im zweiten Stücke des Meusel'schen historisch-literarisch-bibliographischen Magazins (1790) abgedruckten Aufsatzes »Beitrag zur Literaturgeschichte der ersten Drucke mit musikalischen Noten.«

Wolf, J. C. Ludwig, geboren 1804 in Frankfurt a. M., widmete sich Anfangs dem Kaufmannstande, folgte jedoch nach absolvirter Lehrzeit seiner Neigung zur Musik und siedelte in den zwanziger Jahren nach Wien über, wo er unter Seyfried's Leitung die Composition studirte. Als gewandter Clavier- und Violinspieler wusste er sich in kurzer Zeit eine geachtete Stellung in der Wiener Musikwelt zu erringen und sie bis zu seinem Tode 1859 zu behaupten. Von seinen Compositionen ist ein Claviertrio zu erwähnen, welches vom Preisinstitut in Mannheim gekrönt wurde.

Wolf, Johann Baptist Ignaz, böhmischer Organist und Componist, ist am 16. April 1716 zu Chutositz im Kreise Czaslau in Böhmen geboren, wo sein Vater Schullehrer war, und erhielt am Gymnasium zu Kuttenberg seine wissenschaftliche Ausbildung. Nach Vollendung derselben begab er sich nach Prag, wo er den Posten eines Organisten an der Jesuitenkirche erhielt und zugleich Gelegenheit fand, die philosophischen Vorlesungen an der Universität zu hören. In der Folge ging er ebenfalls als Organist erst nach Horzitz, dann

nach Collin, wurde jedoch durch die materiellen Schwierigkeiten dieser Stellungen veranlasst, wiederum sein Glück in Prag zu versuchen, wo er 1744 eine Anstellung als Organist im Kloster Strahow fand; nach Verlauf von vier Jahren aber hatten seine Verdienste so allgemeine Anerkennung gefunden, dass er zum Organistendienst an der Hauptkirche berufen wurde. In dieser Stellung blieb er bis zu seinem Tode, 5. September 1791. An Compositionen hat er Präludien und Fugen für Orgel sowie neunstimmige Vespergesänge hinterlassen, welche von seinen Schülern, den Mönchen Raphael Zuber und Simon Sixta in Prag veröffentlicht worden sind.

Wolf, Johann, Professor in Göttingen und daselbst am 26. April 1826 gestorben, ist Verfasser einer Schrift: »Kurze Geschichte des deutschen Kirchengesanges im Eichsfelde«, welche 1815 in Göttingen bei Baier erschien und unter Anderm durch den versuchten Nachweis bemerkenswerth ist, dass die meisten unter Luther's Namen bekannten Lieder ihm mit Unrecht zugeschrieben würden.

Wolf, Johann Wolfgang, Violoncellist, ist 1704 in Anspach geboren, wo er als Kapellknabe den ersten musikalischen Unterricht hatte. Seine wissenschaftliche Ausbildung erhielt er am Kloster-Gymnasium zu Heilbronn und hier fand er auch Gelegenheit, unter Leitung eines italienischen Meisters das Violoncellspiel zu studiren. Im Jahre 1734 liess er sich vor dem Fürsten Günther von Schwarzburg-Sondershausen hören und zwar mit solchem Beifall, dass er sofort in dessen Kapelle angestellt wurde; doch musste er schon 1740 Sondershausen wieder verlassen, da mit dem Tode des Fürsten die Kapelle aufgelöst wurde, und nun wandte er sich nach Strelitz, wo er bis zu seinem Tode 1778 eine ähnliche Stellung bekleidete. Von seinen vielen Compositionen für das Violoncell und für das Campanello, ein Instrument, welches er ebenfalls mit Fertigkeit spielte, ist nichts in die Oeffentlichkeit gelangt.

Wolf, Joseph Franz, wurde am 2. Juni 1802 in Tschirnckau bei Leobschütz in Schlesien geboren und erhielt durch seinen Vater, der dort Lehrer und Organist war, von seinem zehnten Jahre an auch Unterricht in der Musik. Da er für den Lehrerberuf bestimmt war, ging er 1820 nach Breslau ins katholische Lehrerseminar und hier wirkte noch Kapellmeister Schnabel bestimmend auf ihn ein, dass er sich schliesslich ganz der Musik widmete, als er 1823 das Seminar verliess. Namentlich durch sein Clavierspiel machte er sich vortheilhaft bekannt, aber auch als Orgelspieler war er bedeutend und so wurde er 1833 zum Domorganisten erwählt und ihm auch die durch den Tod des Kapellmeisters Schnabel erledigte Stelle eines Musiklehrers an der Universität verliehen und er 1834 zum Königl. Musikdirektor ernannt. Er entwickelte von nun an eine rastlose Thätigkeit und mit solchem Erfolge für die Breslauer Musikzustände, dass sein im December 1842 erfolgter Tod allgemeine Trauer erweckte. Als Componist hatte Wolf namentlich der Kirche seine Thätigkeit zugewendet: ausser Offertorien, Vesperpsalmen, Gradualen sind noch zwei Messen und ein Te deum von ihm bekannt. Mit einer tiefen Begeisterung für die Würde und Reinheit des Kirchengesanges und mit einer seltenen künstlerischen Gewissenhaftigkeit hat er mehrere Jahre auf die Ausarbeitung eines katholischen Choralbuchs verwandt.

Wolf, Leopold, Organist des Franciskanerklosters zu Köln, lebte um die Mitte des 18. Jahrhunderts und veröffentlichte ein Gesangbuch zum Gebrauch für die Mitglieder seines Ordens, nebst einer kurzen Abhandlung über den römischen Kirchengesang. Der Titel dieses Werkes lautet: »*Musica choralis Franciscana, tripliciter divisa in Medullam cantus Gregoriani, sive ejusdem principia generalia, in cantorale tonorum communium, et la processionale romanum ordinis*« (Coloniae, 1756, 12°).

Wolf, Ludwig, Violinist, war um 1796 im Orchester zu Frankfurt a. M. angestellt und ist 1817 zu Offenbach gestorben. Als Componist für sein Instrument hat er sich durch folgende Werke einen Namen gemacht: 1) Varia-

tionen für Violine mit Quartettbegleitung (Mainz, Schott). 2) Drei Trios für Violine, Bratsche und Cello, op. 2 (Offenbach, André). 3) Drei Duette für zwei Violinen (ebenda). 4) Drei desgl. (Augsburg, Gombart). 5) Drei Duette für Violine und Bratsche, op. 4 (Bonn, Simrock). 6) Potpourri für zwei concertirende Violinen, op. 5 (Mainz, Schott). 7) Trio für Clavier, Violine und Cello, op. 6 (Wien, Artaria).

Wolf, M. G. A. B., Professor zu Halle, ist der Verfasser einer Dissertation, betitelt: »*De canticis in Romanorum Fabulis scenicis*« (Halae, in libreria Gebaueriana, 1815, 4°, 51 Seiten).

Wolf, Martin, Componist des 16. Jahrhunderts, dessen Namen in einer, der Zwickauer Bibliothek gehörigen Sammlung weltlich vierstimmiger Lieder wiederholt vorkommt, von dessen Lebensumständen jedoch nichts bekannt ist.

Wolf, Max, Operettencomponist, 1840 in Mähren geboren, erhielt seine musikalische Ausbildung durch Marx und Dessoff und nahm dann seinen Aufenthalt in Wien, wo er sich durch seine gefällige Musik zu den Operetten »Die Schule der Liebe«, »Im Namen des Königs«, »Die blaue Dame«, »Rosa und Reseda«, »Die Pilger« und »Die Porträtdame« bekannt gemacht hat.

Wolf von Wolfenau, Anton, Verfasser einer 1802 zu Leipzig erschienenen Schrift, betitelt: »Musikalische Scalen oder Vorstellung der zwölf Dur- und zwölf Molltonarten, zum Gebrauch derer, die sich der Tonkunst widmen, auch für jene, welche dieselbe nach der französischen Gamme lernen. In gegenwärtige vollständige Ordnung gebracht und mit erklärenden, auch kritischen Anmerkungen begleitet« u. s. w. (Leipzig, in Commission bei Hofmeister & Kühnel, 1802; desgl. Wien bei Haslinger). Die Lebensumstände dieses Autors sind unbekannt; Gerber hält ihn (Neues Lexicon IV. S. 607) für einen Wiener

Wolff, August, Chef der 1807 von Ignaz Pleyel in Paris begründeten Clavierfabrik Pleyel, Wolff & Co., ist am 3. Mai 1821 zu Paris geboren. Im Jahre 1855 an die Spitze dieser berühmten Firma berufen, sah er sich, nach den ausgezeichneten Leistungen seiner Vorgänger einer besonders schwierigen Aufgabe gegenüber. Wie der Stifter des Hauses den bedeutenden Künstler mit dem gewandten Geschäftsmann zu vereinen gewusst hatte, so auch dessen Sohn und Nachfolger Camille Pleyel, der nicht allein tüchtiger Musiker, sondern auch bei seiner Uebernahme der Leitung des Geschäftes (1824) mit allen Bedingungen desselben in Folge mehrjähriger Genossenschaft gründlich vertraut war. Schon unter ihm gelangte das Haus Pleyel, Wolff & Co. zu seiner europäischen Berühmtheit; zur Zeit seines Todes beschäftigte es vierhundert Arbeiter, fabricirte zwölf- bis fünfzehnhundert Claviere jährlich und erhielt bei fast allen von ihm beschickten Ausstellungen die ersten Preise für seine Erzeugnisse. Es bedurfte ungewöhnlicher Fähigkeiten und ungewöhnlicher Anstrengungen, um ein derart blühendes Geschäft auf gleicher Höhe zu erhalten oder gar seine Bedeutung noch zu steigern, wie dies W., nachdem er die Leitung desselben übernommen, thatsächlich gelungen ist. Mit seinen Vorgängern hat er eine künstlerische Vergangenheit gemein, indem er mehrere Jahre am Pariser Conservatorium gründliche Clavierstudien machte und preisgekrönt entlassen wurde; dann aber warf er sich mit demselben Eifer wie sie auf die Vervollkommnung des seiner Obhut anvertrauten grossartigen Etablissements, dessen Lebensbedingungen er mit weitschauendem Künstlerblick zu erkennen und zu erfüllen wusste, wie sich andrerseits seine Sorgfalt auch auf die unbedeutendsten Details des Clavierbaues erstreckte. So konnte die Zahl der vom Hause Pleyel jährlich gefertigten Instrumente bis 1878 auf das Doppelte, auf dreitausend wachsen, von denen etwa nur die Hälfte für Frankreich bestimmt sind, die übrigen aber bis in die entferntesten überseeischen Länder versandt werden. Die Zahl der von der Firma beschäftigten Arbeiter wuchs innerhalb des genannten Zeitraumes auf sechshundert, welche sich auf die beiden ausgedehnten Räumlichkeiten des Geschäfts vertheilen, die eine inmitten der Pariser Geschäftsgegend, Rue Rochechouart 22 und 24, enthaltend die Geschäftslokalitäten, die

Magazine, einen Concertsaal u. s. w., die andre auf einem 40,000 Meter umfassenden Terrain in St. Denis bei Paris gelegen, mit den Werkstätten, einer Dampfmaschine von 80 Pferdekraft, den Lagerplätzen für das Holz und den Schuppen zum Trocknen desselben, Sägemaschinen nach den neuesten Constructionen u. s. w.

Verdankt das Haus Pleyel, Wolff & Co sein Gedeihen während der verflossenen Jahrzehnte in erster Reihe den durch W. bewirkten Verbesserungen des Tones und der Spielart seiner Instrumente — wozu namentlich die Anwendung des Systems der gekreuzten Saiten auf Claviere von geringer Dimension beigetragen hat — so durfte es nicht minder durch eine Reihe von sinnreichen, das Gebiet des Clavierbaues nahe berührenden Erfindungen seines gegenwärtigen Chefs die Aufmerksamkeit der musikalischen Welt in Anspruch nehmen. Von diesen seien hier nur erwähnt: die Transpositions-Claviatur, durch welche vermittelst einer Schraube die sämmtlichen Saiten in alle zwölf Halbtöne der Octave umgestimmt werden können, ohne dass der Ton oder der Mechanismus des Instruments irgendwie darunter zu leiden hätten, und das harmonische Pedal *(Pédale tonale)*, eine Art Ergänzung des gewöhnlichen Pedals, jedoch unabhängig von demselben, bestehend in einer über der Claviatur angebrachten kleineren Claviatur vom Umfang einer Octave, deren Töne nur berührt zu werden brauchen, um die mit ihnen correspondirenden Saiten sämmtlicher Octaven des Instrumentes erklingen zu lassen, so lange bis durch Berührung der am rechten Ende der kleinen Claviatur befindlichen Taste diese Wirkung wieder aufgehoben wird.*) Die Preise und Belohnungen, welche der Firma in neuerer Zeit zu Theil geworden sind, bestehen in einer, bei Gelegenheit der Londoner Weltausstellung von 1862 verliehenen Preismedaille und gleichzeitiger Ernennung Wolff's zum Ritter der Ehrenlegion; während der Pariser Ausstellung von 1867 wurden die Pleyel'schen Instrumente »*hors concours*« erklärt, da der Chef des Hauses zum Mitglied der Jury erwählt war; bei der Ausstellung von 1878 dagegen wurde ihnen, wie schon bei mehreren früheren Gelegenheiten die goldene Medaille zugesprochen.

Wie durch seine Verdienste um Kunst und Industrie so nimmt W. auch durch seine vielseitige wissenschaftliche Bildung eine hervorragende Stellung unter seinen Landsleuten ein. Ungeachtet seines deutschklingenden Namens echter Franzose von Geburt und Gesinnung, scheute er nicht die Mühe, sich mit deutscher Sprache, Dichtkunst und Philosophie gründlich vertraut zu machen. Auch ist der Einfluss germanischen Geistes in seinen Bestrebungen zur Verbesserung des materiellen und geistigen Lebens seiner Arbeiter unschwer zu erkennen; diese verdanken ihm die Gründung einer Kasse zu gegenseitiger Unterstützung, einer Pensionskasse, einer Knaben- und Mädchenschule, eines Gesangvereines und einer Bibliothek. Nicht minder wohlwollend und werkthätig äussert sich seine Theilnahme für die zahlreichen, zu ihm in geschäftlicher oder freundschaftlicher Beziehung stehenden Mitglieder der Künstlerwelt, der Pariser wie der auswärtigen, und unter den Vielen, welche, sei es in Paris oder in der von ihm während des Sommers bewohnten Villa in Villers sur mer bei Havre seine Gastfreundschaft genossen, wird keiner sein, dem der persönliche Verkehr mit ihm nicht eine nachhaltige und dankbare Erinnerung hinterlassen hätte.

Wolff, Eduard, Claviervirtuose und Componist für dies Instrument, ist

*) Berührt man z. B. die Taste *C* der kleinen Claviatur, so erklingen sämmtliche *C* des Claviers. Man kann aber auch einen vollständigen Accord miterklingen lassen, wodurch bei verwickelten Passagen, chromatischen Tonleitern u. s. w. das Festhalten der Tonart dem Hörer wesentlich erleichtert wird. Die Handhabung dieses „harmonischen Pedals" verursacht geringe Schwierigkeit, ungleich geringer als etwa dem Organisten das Registriren. Die künstlerische Bedeutung dieser Erfindung ist unverkennbar, namentlich für den Vortrag moderner Claviercompositionen, und nach der Art, wie z. B. ein Chopin und ein Schumann ihre geistvollsten Inspirationen notirt haben, könnte es scheinen, als hätten sie die Nothwendigkeit eines solchen Hülfsmittels zur richtigen Wiedergabe ihrer Gedanken schon ahnungsvoll erkannt.

am 15. September 1816 zu Warschau geboren, wo sein Vater Arzt war. Seinen ersten Musikunterricht erhielt er von einem Lehrer seiner Vaterstadt Namens Zawadski, 1828 aber wurde er von seinem Vater nach Wien gesandt, um sich unter Würfel's Leitung zum Clavierspieler auszubilden. Nach vierjährigem Aufenthalt in dieser Stadt und mehrmaligem öffentlichen Auftreten daselbst kehrte er nach Warschau zurück, wo er während der drei folgenden Jahre von Elsner, der auch der Lehrer Chopin's gewesen, Unterricht in der Harmonielehre und in der Composition erhielt. Der gute Erfolg dieser Studien zeigte sich in den jährlich zweimal von ihm veranstalteten Concerten, in welchen seine Fortschritte als Pianist und Componist stets die laute Anerkennung seiner Landsleute fanden. Je mehr sich aber W. in seiner Kunst vervollkommnete, desto dringender wurde für ihn das Bedürfniss, sein Talent in grösseren Künstlerkreisen zur Geltung zu bringen und er gelangte in Folge dessen zu dem Entschluss nach Paris zu gehen, woselbst er im September 1835 eintraf. Auch hier gelang es ihm nach kurzer Zeit, die Gunst des Publikums durch sein Spiel sowie durch seine leichtfasslichen und leichtausführbaren, dem Stil nach an Chopin erinnernden Compositionen für sich zu gewinnen, und da sich ihm überdies ein ausgedehnter Wirkungskreis als Lehrer eröffnete, so hat er Paris in der Folge nicht mehr verlassen, ausgenommen zum Zweck gelegentlicher Concertreisen in Frankreich, Deutschland und den Donaufürstenthümern. Unter der grossen Zahl der von W. veröffentlichten Compositionen verdienen seine Clavieretüden op. 20 und 50 (Paris, bei Schlesinger) und op. 90 und 100 (Paris, Troupenas) hervorgehoben zu werden; ferner ein Clavierconcert mit Orchester op. 39; eine Anzahl von Duos für Clavier und Violine, theils mit de Beriot, theils mit Vieuxtemps componirt; drei Duos für Clavier und Violoncell mit Batta; Nocturnen, Phantasien, Walzer, Mazurkas u. s. w.

Wolff, Heinrich, Violinvirtuose und seit 1838 Concertmeister in Frankfurt, ist daselbst am 1. Januar 1813 geboren. In London, wohin seine Familie zwei Jahre später übersiedelte, erhielt er vom fünften Lebensjahre an Violinunterricht, zuerst von einem holländischen Künstler Namens Binger, später von dem ersten Geiger der italienischen Oper Spagnoletti. Seine Fortschritte waren so bedeutend, dass er sich bereits im neunten Jahre bei Gelegenheit eines Musikfestes in Bath mit Erfolg öffentlich hören lassen konnte. Im Jahre 1824 nach Frankfurt zurückgekehrt, machte er hier weitere Fortschritte im Violinspiel unter Leitung François Fémy's, eines der besten Schüler Baillot's; nach Fémy's Abreise von Frankfurt aber unterrichtete ihn der Concertmeister Hoffmann und gleichzeitig studirte er bei Schnyder von Wartensee die Harmonielehre. Zur Vollendung seiner Ausbildung ging er 1828 nach Wien, wo er durch Mayseder und den Ritter von Seyfried neue Anregung zum Studium der Violine und des Contrapunkts erhielt, sich auch am Schlusse seines Aufenthaltes mehrfach öffentlich hören liess. Von 1830 an machte er Kunstreisen durch Deutschland, Schweden, Dänemark, Holland, Belgien, Frankreich und England; schliesslich von Hamburg aus, wo er mit grossem Erfolg aufgetreten war, über Berlin nach Petersburg. Im Jahre 1835 wurde er von der philharmonischen Gesellschaft in München und 1838 von der Königl. musikalischen Akademie in Stockholm zum Ehrenmitglied ernannt. Von seinen Compositionen sind erschienen: Acht Etüden für die Violine, op. 5 (Frankfurt, Fischer) und sechs Lieder mit Clavierbegleitung.

Wolff, Hermann, Musikschriftsteller und Componist, ist am 4. September 1845 in Köln a. Rh. geboren und machte seine musikalischen Studien zu Berlin unter Leitung von Franz Kroll und Richard Wüerst. Später wirkte er als musikalischer Kritiker an verschiedenen Berliner Zeitungen und zwar in entschieden fortschrittlichem Sinne, und die gleiche Richtung verfolgt er seit seiner Uebernahme der Redaktion der »Neuen Berliner Musikzeitung« am 1. September 1878. Von seinen Compositionen verschiedener Gattungen er-

schienen bis jetzt 20 Werke in Berlin bei Bote & Bock und bei Erler, in Leipzig bei Hofmeister und in Breslau bei Lichtenberg.

Wolfram von Eschenbach, einer der grössten Vertreter des deutschen Minnesanges, entstammt einem ritterlichen, aber armen Geschlecht Baierns, aus Eschenbach bei Ansbach, wo ihm neuerdings ein Denkmal gesetzt worden ist. Vorübergehend stand er im Dienste einzelner Herren seiner engeren Heimath, wie der Herren von Wertheim in Unterfranken, bis er dann bleibenden Aufenthalt am Hofe des gesangliebenden Fürsten Hermann von Thüringen nahm. Nach dessen Tode 1216 scheint er wieder in seine Heimath zurückgekehrt zu sein, denn dort starb er gegen 1220. Schon von seinen Zeitgenossen wurde Wolfram hochgeschätzt; sie nannten ihn »den Weisen«, »den Kunstreichen« und bis ins 15. Jahrhundert lebte er neben Walther von der Vogelweide in aller Munde. Hauptsächlich machten ihn seine epischen Dichtungen berühmt: »*Tschionatulander*«, »*Parzival*«, »*Willehalm*«, von denen nur die zweite von ihm vollendet ist. Unter seinen Liedern nehmen die Tagelieder eine bedeutende Stelle ein.

Wolfram, Joseph Marie, talentvoller Musikdilettant, wurde am 21. Juli 1789 zu Dobrzan in Böhmen geboren. Er studirte zu Prag die Rechte, war aber der Musik leidenschaftlich ergeben, in der er von Kind auf unterrichtet worden war. Er bildete sich in der Harmonielehre bei Kozeluch in Prag und im Clavierspiel in Wien bei Drechsler noch weiter, und als seine Eltern 1814 durch Unglücksfälle ihr ziemlich bedeutendes Vermögen verloren hatten, ging er nach Wien und ertheilte Musik- und Gesangunterricht, wozu ihm Moscheles durch Empfehlungen in den ersten Häusern behülflich war. 1813 erhielt er jedoch eine Stellung als Syndikus in Theusing, dann als Magistratsperson in Graupen und 1824 als Bürgermeister in Teplitz. Als solcher starb er am 30. September 1830, nachdem er unausgesetzt auch als Musiker thätig gewesen war. Zu seinen Compositionen gehören: ein Requiem, eine Messe »*Missa nuptialis*«, Violinquartette, die Opern: »Der Diamant«, »Herkules«, »Der Normann in Sicilien«, »Der Bergmönch«, »Schloss Candra«, »Prinz Lieschen«; die heroischen Opern: »Wittekind«, »Maja« und »Alpino oder die bezauberte Rose« (Clavierauszug: Dresden, bei Arnold); die grosse Oper »Alfred«, in Dresden unter Wolfram's Leitung zur Aufführung gebracht, worauf Unterhandlungen über seine Anstellung als Kapellmeister an C. M. v. Weber's Stelle angeknüpft wurden, aber erfolglos für ihn, da Reissiger den Vorzug erhielt. Gedruckt erschienen Claviersonaten (Wien, Diabelli und Mechetti); Rondos, Variationen für Clavier (Wien und Dresden); vierstimmige Gesänge (Dresden, Paul); Tiek'sche Lieder (ebenda); Serbische Volkslieder (Leipzig, Hofmeister).

Wolfram, Joseph, Flötenvirtuos und Grossherz. Baden'scher Hofmusiker, geboren am 11. Januar 1798 zu Moerich-Neustadt in Mähren, erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Musikliebhaber. Später unterrichtete ihn Bayr in Russland, wohin er, elf Jahre alt, seinem Vater gefolgt war. Er liess sich dann zunächst während eines sechsjährigen Aufenthaltes in Russland in den Hauptstädten hören und dehnte seine Kunstreisen dann auch auf Deutschland, Ungarn, Italien und einen Theil von Frankreich, Belgien und Holland aus, so dass er fast 17 Jahre lang auf Reisen war. Dann trat er in die Kapelle des Grossherzogs von Baden, erhielt aber noch alljährlich Urlaub, welchen er zu Concertreisen benutzte, die er in Begleitung seiner Frau, einer talentvollen Pianistin, unternahm. Er liess sich in seinen Concerten auf einem von ihm erfundenen Instrument, dem »Penaulon« mit Beifall hören.

Wolfram, Johann Christian, Organist zu Goldbach bei Gotha, wo er am 17. November 1835 starb, verfasste ein Werk unter nachstehendem Titel: »Anleitung zur Kenntniss, Beurtheilung und Erhaltung der Orgeln für Orgelspieler und alle diejenigen, welche bei Erbauung, Reparatur, Prüfung und Erhaltung dieser Instrumente interessirt sind« (Gotha, Stendal, in 8°, 363 S. mit zwei Tafeln).

Wolkenstein, Oswald von, geboren 1367 zu Gröben in Tirol, war, wie sein Freund Graf Haug von Montfort, mit dem gemeinsam er auch eine Wallfahrt nach Jerusalem unternahm, bemüht, ebenso durch glänzende Waffenthaten, wie durch die eifrige Pflege der ritterlichen Lyrik den sinkenden Glanz des Ritterthums wieder neu zu beleben. Beide behandeln in ihren Gedichten und nicht ohne Talent die verschiedensten Gegenstände: Religion, Minne, Moral und Politik und sie nähern sich in ihren Formen schon dem Volkslied, so dass bei ihnen besonders der Uebergang des höfischen Minneliedes in das Volkslied ersichtlich wird. Oswald von Wolkenstein starb 1445. Leider sind nur wenige seiner Lieder erhalten worden, aber diese wenigen zeigen auch eine in jener Zeit noch seltene einheitliche Entwickelung der Melodieführung.

Wolkenstein, David, Magister und Componist des 16. Jahrhunderts, geboren zu Breslau 1534, wurde Professor der Mathematik zu Strassburg, wo er auch 1592 starb. Folgende von ihm herausgegebene Werke sind bekannt: »*Harmonia Psalmorum Davidis quatuor vocum*« (Argentorati, apud Nicolaus Wyrioth, 1583, in 4°). »*Primum volumen musicum choralum Argentoratensium*« (Argent., typis Ant. Bertrami, 1579, in 8°). Dies ist die vierte Ausgabe, eine fünfte erschien 1585 in 12°). »*Psalmi Davidis* 4 *vocum* in deutscher Sprache« (Strassburg, 1583, 4°). »*Henrici Fabri compendium musicae, cum compendiolum recognitum cui in usum Academice argentoratensis, cum vulgaribus tonorum, psalmodiis cantica ecclesiastica quatuor vocibus a M. D. Wolkenstein composita adjecta sunt*« (Argentorati, 1596, in 8°).

Wolklang, die besondere Eigenschaft des Tons, durch welche er eine mehr oder weniger angenehme Wirkung auf das Gehör hervorbringt. Je nach der Verschiedenheit der den Ton erzeugenden Körper, ist auch der Klang verschieden; derselbe Ton von einem Streichinstrument ausgeführt, wirkt anders, als wenn er durch ein Blasinstrument angegeben wird. Stahlsaiten erzeugen andere Klänge als Darmsaiten oder als Saiten, die aus Seide gefertigt sind. Der Klang der Holzblasinstrumente ist wesentlich von dem der Messinginstrumente geschieden und bei aller Aehnlichkeit im Klange wirken doch auch wiederum die Töne jener Holzblasinstrumente, welchen die Luft aus der menschlichen Lunge zugeführt wird: Flöten, Clarinetten, Oboen und Fagotte anders, als wie die Orgelpfeifen, bei denen der Blasebalg die Lunge vertritt, oder die der Singstimme, bei welcher der ganze Organismus beseelt und belebt ist. Diese Klänge wirken an und für sich mehr oder weniger wohlthätig auf die Hörnerven und darnach richtet sich ihre Verwendung im Kunstwerk. Selbstverständlich kann hierbei nicht die Besonderheit des Einzelindividuums, können fernerhin nicht ausnahmsweise Geschmacksrichtungen in Betracht kommen. Einzelne Individuen und Völker lieben die aufregenden Klänge, aber im Allgemeinen werden doch die weniger aufregenden, die mehr beruhigenden Klänge als wolthätiger wirkend betrachtet, so dass dies Moment als das charakteristische Merkmal des Wolklangs angenommen wird. Die Menschenstimmen stehen deshalb nach dieser Seite allen Instrumenten voran, ihr Klang übt, bei aller Eindringlichkeit, deren sie fähig sind, doch immer die wolthuendste Wirkung, weshalb ihnen auch der erste Platz unter den Musikorganen gebührt. In Bezug auf Erzeugung des Tons sind ihnen die Rohrblasinstrumente am nächsten verwandt, allein ihr Klang wird vielfach durch gewisse Unvollkommenheiten der Construktion getrübt. Der Mangel an scharfen Obertönen macht den Klang der weiten gedacten Orgelpfeifen weich und sanft, dass selbst herbe Dissonanzen durch sie ausgeführt noch wolklingend erscheinen. Ihnen zunächst nach dieser Seite verwandt sind die Flöten und dem entsprechend die Flötenregister der Orgel. Bei ihnen tritt schon die Octave deutlich zum Grundton der Klänge hinzu; bei scharfem Blasen auch die Duodecime. In diesem Falle sind die Octaven und die Quinten schon schärfer durch Obertöne begrenzt, die Terzen und Sexten aber nur noch schwach durch Combinationstöne. Ihr Charakter ist deshalb dem vorhin beschriebenen der gedacten Orgelpfeifen noch

sehr ähnlich. Die offenen Orgelpfeifen — die sogenannten Principalregister — geben, wie die Singstimmen, die niederen Obertöne deutlich hörbar an, sie sind in Klang- und Behandlungsweise daher verwandt. Die Streichinstrumente sind reicher an Obertönen als die menschliche Stimme und die Principalregister der Orgel und deshalb auch von schärferem Klange. Aus demselben Grunde ist die Clarinette weicher als die Oboe und das Fagott. Unter den Messinginstrumenten hat nur das Horn noch eine weiche Klangfarbe. Bei den Trompeten und Posaunen dagegen erzeugt die Zahl und die Kraft ihrer Obertöne einen rauschenden und lärmenden Klang und deshalb sind selbst die Consonanzen, durch sie ausgeführt, nur von geringem Wollaut. Bei den Streichinstrumenten, bei denen die Obertöne gleichfalls nur schwach mitklingen, wird der absolute Wolklang wiederum durch das bei der Bogenführung erzeugte, mehr oder weniger hörbare Geräusch getrübt, aber was der Ton an Wollaut dadurch verliert, gewinnt er wiederum andererseits an charakteristischer Färbung.

Selbstverständlich gewinnt und verliert aber auch jedes der einzelnen Instrumente an Wolklang durch die Besonderheit sowol des Baues wie der Behandlung. Die aus edlerem Material und mit grösserer Sorgfalt gearbeiteten Instrumente sind natürlich edleren Klang zu entwickeln fähig, als die aus gröberem Material und mit geringerer Sorgfalt gearbeiteten. Durch das eingehendste Studium der Formen der Instrumente und der Stoffe, aus denen sie gefertigt sind, gelangen die bedeutenden Instrumentenmacher dazu, alles das zu entfernen, was den Klang trübt und beeinträchtigt. In derselben Weise sind weiterhin die ausübenden Künstler bemüht, eine Behandlung des betreffenden Instruments, eine Technik zu gewinnen, welche die Schönheit des Klangs allseitig entfaltet, den Wolklang bis zur höchsten Stufe entwickelt. Diese hier erörterten Bedingungen des Wolklang kommen bei der Ausführung des Kunstwerks in Betracht, sie werden nothwendig für eine möglichst anziehende und gewinnende, den Gehörsinn des Geniessenden angenehm berührende Darstellung des Tonstücks. Aehnliche Rücksichten wirken aber auch auf die Zusammenstellung des Kunstwerks bestimmend. Die Ordnung der Töne zu melodischen Gebilden ist dadurch ebenso bedingt, wie ihre Verbindung zu Accorden. Die Unterscheidung der Töne nach ihrer Verwendbarkeit zu Tonfolgen und die Einreihung in bestimmte Tonleitern und Tonsysteme erfolgt meistens in dem Bestreben, ihre Wirkung zu einer angenehmen zu machen, mit ganz direkter Rücksicht auf ihren Wolklang; wir unterscheiden mehr oder weniger melodisch wolklingende und geradezu unmelodische und deshalb übelklingende Tonfolgen und charakterisiren die herben Tonschritte ganz genau als solche, den angenehm und beruhigend wirkenden gegenüber. Noch einflussreicher wird diese Scheidung bei den Zusammenklängen; hier unterscheiden wir vollkommene und unvollkommene Consonanzen und Dissonanzen (s. d.) und weisen ihnen darnach ihre Stellung im Kunstwerk an. Es liegt im Wesen der Sache, dass die beruhigend und angenehm wirkenden Consonanzen im Kunstwerk vorwiegen müssen; allein um sie recht wirksam hervortreten zu lassen, stellen wir ihnen auch die entsprechende Anzahl von Consonanzen gegenüber, so dass sie ganz direkt zum Wolklang im Kunstwerk mitwirken müssen. Eine ununterbrochene Reihe von Consonanzen wirkt ermüdend auf das Ohr, wie auf die inneren Sinne; diese werden in ganz natürlicher Folge dadurch erschöpft und abgestumpft; erst durch die regelrecht eingeführten Dissonanzen werden sie in das rechte Licht gesetzt, wird ihre Wirkung in entsprechender Weise erhöht. Hierbei wird natürlich wieder die besondere Natur des Klanges der verschiedenen ausführenden Organe ganz bedeutungsvoll maassgebend. Jene Instrumente und Organe von an sich grösserem Wolklang vertragen und erfordern die häufigere Anwendung und Einführung von Dissonanzen; mit dem schwindenden Reiz des Klanges der Instrumente verengt sich auch der Kreis der einzuführenden Dissonanzen und diese wird

sehr bedenklich bei den an sich schon rauh und herb klingenden, wie den Messinginstrumenten. Hieraus ist auch ersichtlich, dass ein an sich wolklingender Tonsatz durch falsche Verwendung und Mischung der Instrumente zu einem weniger gut oder gar schlecht klingenden umgeschaffen werden kann. Erscheint sonach der Wolklang als erstes Erforderniss für die Ausführung des Kunstwerks, so ist das doch nicht so zu fassen, dass die herben und charakteristischen Klänge ganz auszuscheiden seien. Sie müssen im Gegentheil aufgeboten werden, auch wenn sie nicht etwa von der speciellen Idee des Kunstwerks veranlasst sind, um den entschiedenen Wolklängen erhöhtere Wirkung zu verschaffen. So werden die Dissonanzen für den Gesammtwolklang eines Kunstwerks nicht weniger bedeutsam wie die Consonanzen.

Wolkmer, Johann, als Schriftsteller und Autor der musikalischen Abhandlung: »*Epitome utriusque musicae activae*« (1538) von Gessner (»*Bibl. univers*) verzeichnet, wahrscheinlich aber nur durch Ungenauigkeit des Namens mit Johann Volkmar verwechselt.

Wollaneck, Anton, geschickter Violinist, Organist und Clavierspieler, geboren zu Prag am 1. November 1761, war erst Kapellmeister am böhmisch-deutschen Theater in Prag, dann 1797—1798 am Leipziger Theater. Später übernahm er in Prag die Direktion des Chors an einer Kirche, für welche er manches componirte. Er starb in Prag 1849. Sinfonien, Sonaten für die Violine und eine Sammlung Tänze für Clavier erschienen in Prag 1807—1809.

Wollank, Friedrich, geboren zu Berlin am 3. Novbr. 1782, starb daselbst am 5. Septbr. 1831 an der Cholera. Er besuchte das Joachimsthal'sche Gymnasium und die Universitäten in Frankfurt a. O. und Halle. 1803 wurde er in Berlin Auscultator, 1813 Justizrath am Stadtgericht daselbst. Neben seinen Berufsgeschäften trieb er stets fleissig Musik und zeichnete sich nicht allein durch seine Liebe zu dieser Kunst, sondern auch durch Begabung dafür aus. Er war ein Schüler Gürrlichs und mit Fasch, Zelter und C. M. v. Weber innig befreundet. Der letztere ermunterte ihn auch, sich im dramatischen Fache zu versuchen, nachdem er sich durch hübsche Liedercompositionen bereits bekannt gemacht hatte. Er gehörte zu den Mitstiftern der Zelter'schen Liedertafel, für welche er 26 Lieder schrieb und war eifriges Mitglied der Singakademie, überhaupt in Berlin überall thätig, wo es sich um Musik handelte. Als sich die irrthümliche Nachricht vom Tode Cherubini's, der aber W. noch lange überlebte, in Berlin verbreitete, componirte er ein Requiem, welches auch in der Singakademie aufgeführt und nach dem Tode Wollank's zu seiner Gedächtnissfeier (von L. Hellwig mit Solostimmen versehen) wiederholt wurde. Sein Bild erschien unter der Gruppe Berliner Künstler von Devrient (Berlin, Gropius) und auch allein. Seine Compositionen, unter welchen die Lieder hervorragen, bestehen in: »Der Alpenhirt«, Oper in drei Akten, 1811 in Berlin gegeben. »Thibaut von Lowis«, Liederspiel in einem Akt. »Lieb' und Frieden«, Drama von Gubitz (Chöre, Lieder). 2 Messen, 2 Offertorien, Graduale, *Regina coeli*, 2 *Dona nobis*, 3 Versetts, Sanctus, Requiem, vierstimmig, *Salve Regina* (Berlin, Gröbenschütz). Ouverturen, Quartette, 2 Sextette, Sonaten, Duos, Concert für Clarinette u. a. Instrumentalwerke. Eine grosse Zahl von Liedern und Liedersammlungen, welche in v. Ledebur's »Berliner Tonkünstlerlexikon«, S. 652—653 speciell angeführt sind.

Wollick, Nicolaus, auch Wollicius und lateinisirt Vuollick oder Bolicio, ist einer der ältesten musikalischen Schriftsteller, der schon vor 1500 lebte, im Dorfe Ancerville bei Bar-le-Duc (lateinisch Serovilla oder Sororisvilla) geboren wurde und Magister artium war. Diese Daten und noch einige weiter unten erwähnte sind aus den verschiedenen Ausgaben des von ihm verfassten Werkes zu entnehmen, dessen Titel bei der ersten Ausgabe lautet: »*Opus aureum Musices castigatissimum, de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici percommode tractans omnibus cantu oblectantibus utile et neccessarium e diversis excerptum*«, in 4° gothisch, 30 unnummerirte Blätter. Auf dem letzten Blatte

steht: »*Explicit opusculum musices omnibus volentibus cantum utrumque scire necessarium, fausto fine impressum Coloniae per honestum virum Henricum Quentel civem famatum ejusdem. Anno missionis in carnem divini Verbi* 1501«. Es sind auch Exemplare mit erneuertem Titel und dem Datum Cöln 1504 vorhanden. Die zweite Ausgabe ist der ersten fast gleich und enthält am Ende die Worte: »*Hic liber fuit compositus per Nicolaum Wollick de Serovilla, artium magistrum, ut patet ex Epistola quam dirigit D. Adam. Popardiensi sacrae scripturae licentiato ac in gymnasio Corneliano regenti et impressus fuit Coloniae, apud Haeredes D. Quentel, anno Domini,* 1505, in 4° gothisch«. Die beiden ersten Ausgaben sind in drei Bücher eingetheilt, wogegen die dritte umgearbeitete und erweiterte Ausgabe aus sechs Büchern besteht. Der Titel dieser Ausgabe lautet: »*Enchiridion musices Nicolai Wollici Barroducensis de gregoriana et figurativa atque contrapuncto simplici per commode tractans, omnibus cantu, oblectantibus perutile et necessarium*«, in 4°, 68 Blätter nicht nummerirt. Das Titelblatt ist mit dem Zeichen und Namen des Johann Petit versehen, nebst den Worten: »*Venale habetur Parisiis in vico divi Jacobi sub signo floris lilii, et in eodem vico subsigno imaginis Sancti Georgii ibi et impressum,* 1509«. Die vierte Ausgabe, der dritten gleich, erschien Paris, Michel Tholoze, 1512, kl. in 4°, 66 Blätter. Ebenso die fünfte, welche zum Schlusse folgende Worte enthält: »*Impressum Parisiis impensa honestorum virorum. Joh. Parvi (Petit) ad intersignum lilii aurei, et Francisci Regnault ad intersignum divi Claudii commemorantium. Anno Virginei partus* 1521, 10. *maj.*, in 4°« (gothisch). Es ist demnach noch zu entnehmen, dass W. in Cöln Verbindungen hatte oder sich daselbst aufgehalten, da die beiden ersten Ausgaben dort erschienen sind, auch die erste eine Dedication an den Rector des Gymnasiums, Cornelius, in Cöln enthält. Ferner dass er Lehrer am College zu Metz gewesen (Vorrede der dritten Ausgabe »*ad suos scolasticos Metenses*) und dass er in Paris sein Werk für die dritte Ausgabe umarbeitete (Vorrede zur dritten Ausgabe »*Ex cubi culo nostro parrhisiensi tertio Idus Martios M. D.* 9). Die dritte in Paris gedruckte Ausgabe glaubt Fétis allein zu kennen, sie ist jedoch schon von Gerber (»Tonkünstler-Lexikon«, Band III, S. 607) angeführt. Derselbe giebt auch noch ein Werk in lateinischer Sprache an: »*Inquisitiones musicae*« u. s. w., in welchem W. Bolicio genannt wird.

Woltz, Johann, Organist und Pfarrverwalter zu Heilbronn im Anfang des 17. Jahrhunderts, gab eine Sammlung von Orgelstücken der berühmtesten deutschen und italienischen Meister seiner Zeit in deutscher Tabulatur heraus unter dem Titel: »*Nova Musices organicc tabulatura*« (Basiliae, 1617, in Fol., 90 Blätter). Das Werk ist in drei Theile eingetheilt und enthält Motetten, Fugen und Canzonen.

Wolynka, s. Walnyka.

Wolzogen, Carl August*) Alfred Freiherr von, Kunstschriftsteller und Intendant des Grossherzoglichen Hoftheaters in Schwerin, ist am 27. Mai 1823 zu Frankfurt a. M. als der älteste Sohn des 1845 zu Berlin verstorbenen Königl. Preussischen Generals der Infanterie Ludwig Frhr. von Wolzogen und der Emilie von Lilienberg geboren. Seine schon früh zu Tage tretenden künstlerischen und wissenschaftlichen Anlagen gelangten zuerst auf dem Pädagogium zu Halle a. d. Saale, welches er von 1836 an besuchte, dann von 1840 an in der Klosterschule Rossleben zur Entwickelung. Nachdem er hier die Abiturientenprüfung bestanden, studirte er von 1841 an in Berlin und Heidelberg die Rechte und Staatswissenschaften, kam 1844 als Preussischer Oberlandesgerichts-Auscultator nach Erfurt und 1847 als Regierungs-Referendarius nach Potsdam, wo er sich noch in demselben Jahre mit einer Tochter des Oberlandbaudirektor Schinkel verheiratete. Von 1848—1851 als Landwehrlieutenant durch andauernden Militärdienst in Anspruch genommen, fand er gleichwohl Zeit, sein grosses Staatsexamen zu machen. Doch unterbrach er eben damals seine juristische

*) So genannt nach seinem Pathen, dem Goethe-berühmten weimarischen Grossherzog.

Laufbahn, um eine längere Reise durch ganz Italien, die Schweiz, Frankreich, Spanien, Belgien, Holland, England und Schottland zu unternehmen. Seit 1851 Wittwer, verheiratete sich W. nach seiner Rückkehr, März 1853, zum zweiten Mas mit Miss Harriet Anne Houssemayne du Boulay, einer aus altfranzösischer Hugenottenfamilie stammenden jungen Engländerin, die ihm jedoch ebenfalls nach wenigen Jahren (1862) durch den Tod entrissen wurde. Von 1853 an widmete er sich wiederum dem Staatsdienst und arbeitete zuerst als Regierungs-Assessor im Ministerium des Innern zu Berlin, war vom folgenden Jahre bis 1867 bei der Regierung zu Breslau und beim Oberpräsidium der Provinz Schlesien beschäftigt und wurde endlich, nachdem er den Titel Regierungsrath und von der Breslauer Universität den philosophischen Doctortitel *honoris causa* erhalten, als Nachfolger des Freiherrn zu Puttlitz zum Intendanten des Grossherzogl. Hoftheaters zu Schwerin ernannt. Seine diesem Institute noch bis zur Gegenwart gewidmete Thätigkeit ist eine doppelt erfolgreiche gewesen, da sie bei seiner universalen Bildung der Oper nicht minder wie dem Schauspiel zu Gute kommen musste. Die Musik namentlich hatte ihn schon seit seinen Kinderjahren angezogen, und spätere ernste Studien unter Leitung des Direktors des Frankfurter Cäcilienvereins Schelble, des Musikdirektor Jähns in Berlin und des Gesanglehrers Romani in Florenz gaben ihm jene tonkünstlerische Reife, welche in Verbindung mit seinem literarischen Wissen der von ihm geleiteten Bühne zu ihrer gegenwärtigen Bedeutung verholfen hat.

Die von W. veröffentlichten Arbeiten sind folgende: 1) »Gedichte von August Thieme, bevorwortet und commentirt«, zwei Bände (Merseburg, 1849; zweite Auflage Naumburg, 1855). 2) »Memoiren meines Vaters« (Leipzig, 1851). 3) »Preussens Staatsverwaltung mit Rücksicht auf seine Verfassung« (Berlin, 1854). 4) »Reise nach Spanien« (Leipzig, 1857). 5) »Italienische Reisebilder« (Opern- und Musikberichte, erschienen von 1856—1863 in der Breslauer Zeitung). 6) »Schiller's Beziehungen zu Eltern, Geschwistern und der Familie von Wolzogen« (Stuttgart, 1859). 7) »Geschichte des Reichsfreiherrlich von Wolzogen'schen Geschlechts« (Leipzig, 1859). 8) »Ueber die französische Darstellung von Mozart's »*Don Giovanni*« (Breslau, 1860). 9) »Ueber Theater und Musik« (Breslau, 1860). 10) »Don Juan«. Oper in zwei Aufzügen von W. A. Mozart. Nach dem Italienischen des da Ponte für die deutsche Bühne bearbeitet und mit vollständigem Scenarium versehen (Hamburg, »Deutsche Schaubühne«, 1860, 9. Heft). 11) »Aus Schinkel's Nachlass«, vier Bände (Berlin, 1862—1864). 12) »Wilhelmine Schröder-Devrient« (Leipzig, 1863). 13) »Schinkel als Architekt, Maler und Kunstphilosoph« (Berlin, 1864). 14) »Die Rhein-Nixen«, grosse romantische Oper in drei Acten von Nuitter, deutsch bearbeitet (Wien, 1864). 15) »Nur kein Ridicül«, Lustspiel in einem Act (Berlin, 1864). 16) »Rafael Santi, sein Leben und seine Werke« (Leipzig, 1865). 17) »Denkschrift betreffend die Gründung einer Kunstakademie und eines Kunstmuseums in Breslau« (Breslau, 1866). 18) Dramatische Werke, gemeinschaftlich herausgegeben mit A. L. von Winterfeld: »Blanche«, Trauerspiel in fünf Acten, »Sophia Dorothea«, Trauerspiel in drei Acten, »Fürstin Orsini«, Schauspiel in fünf Acten (Leipzig, 1866). 19) »Peter von Cornelius« (Berlin 1867). 20) »Sakuntala«, dramatisches Gedicht in fünf Acten (Schwerin, 1869). 21) »Don Juan«. Oper von Mozart. Neu scenirt und mit Erläuterungen versehen (Breslau, 1869). 22) »Wallenstein«, Trilogie von Schiller, als fünfactiges Trauerspiel für die Bühne bearbeitet (Schwerin, 1869). 23) »Die glückliche Braut«, Lustspiel in einem Act (Berlin, 1870). 24) »Festspiel zur Begrüssung des deutschen Kaisers« (Schwerin, 1871). 25) »Die beiden kleinen Hasenscharten«, ein Weihnachts-Kinderspiel in drei Bildern (Berlin, 1871). 26) »*Cymbelin*«, Drama in fünf Acten von Shakespeare, für die deutsche Bühne bearbeitet (Leipzig, 1872). 27) »Der Schauspieldirektor«, komische Operette in einem Act, Musik von Mozart, frei nach Stephanie d. J. bearbeitet (Leipzig, 1872). 28) »Die Hohenstaufen« von Grabbe, für die Bühne bearbeitet, zwei Bände

(Leipzig, 1876). 29) »Don Juan« und »Faust« von Grabbe, für die Bühne bearbeitet (Leipzig, 1877). 30) »Brand«, dramatisches Gedicht in fünf Acten von H. Ibsen, nach dem Norwegischen deutsch bearbeitet (Wismar, 1877). — Ausserdem eine grosse Anzahl Kunst-, namentlich musikalisch-kritischer Artikel in verschiedenen deutschen Blättern, der »Augsburger Allgem. Zeitung«, den Wiener »Recensionen«, der Wiener »Deutschen Musikzeitung«, der »Europa« u. s. w. Sein Sohn aus erster Ehe:

Wolzogen und Neuhaus, Hans Paul Freiherr von, hat sich bis jetzt hauptsächlich als eifriger Anhänger Richard Wagner's bekannt gemacht. Er ist am 13. November 1848 zu Potsdam geboren, erhielt seine wissenschaftliche Erziehung vornehmlich auf dem Elisabethgymnasium zu Breslau und studirte von 1868—1871 auf der Berliner Universität vergleichende Sprachforschung und Mythologie. Von da an lebte er abwechselnd auf dem Familiengut Kalbsrieth und in Potsdam, bis er 1877 von Richard Wagner veranlasst wurde, sich in Baireuth niederzulassen, um die Leitung aller nicht finanziellen Angelegenheiten des damals begründeten Baireuther Patronatsvereins, sowie die Redaktion der Vereins-Zeitschrift: »Baireuther Blätter« zu übernehmen. Von seinen zahlreichen Arbeiten, die er seit 1877 veröffentlichte, sind hier nur die Musik betreffenden zu erwähnen. Sie sind ausnahmslos dem »Kunstwerk der Zukunft« gewidmet und bestehen ausser in zahlreichen Aufsätzen in nachstehend verzeichneten Schriften: »Thematischer Leitfaden durch die Musik zu Richard Wagner's Festspiel: Der Ring der Nibelungen« (Leipzig, E. Schlömp, 1876; vierte verbesserte Auflage). »Die Tragödie in Baireuth und ihr Satyrspiel« (ebenda, 1876). Vierte veränderte Auflage unter dem Titel: »Erläuterungen zum Nibelungen-Drama 1878«. »Grundlage und Aufgabe des allgemeinen Patronat-Vereins« (Chemnitz, E. Schweitzer, 1877). »Die Sprache in Wagner's Dichtungen« (Leipzig, 1877) u. A.

Wonnegger, s. Wuonnegger.

Wood, Antonius, Antiquar und Biograph, geboren zu Oxford am 17. December 1632, starb in derselben Stadt am 29. November 1695. In seiner Geschichte der Universität Oxford: »*Athenae Oxonienses, an exact history of all writens and bishops of Oxford etc.*« (London, 1691—92, in Fol.; zweite Aufl. 1721; dritte London, 1813—19, vier Bände in 4°), gehören zu den etlichen tausend Gelehrten, welche in diesem Werke vorkommen, auch die Musiker, welche mit dieser Universität in Beziehung traten. Dieser Abschnitt des Werkes ist betitelt: »*Some materials towards a history of the lives and compositions of all English musicians*« (210 Seiten). Im Museum der Universität unter No. 8568, 106 aufbewahrt. Hawkins und Burney haben in ihrer »Allgemeinen Musikgeschichte« vielfach das Betreffende aus dieser Quelle geschöpft.

Wood, Miss, erst unter ihrem Geburtsnamen Miss Pason bekannt, ist zu Edingburg, wo ihr Vater Musiklehrer am College High-School war, 1802 geboren. Ihr musikalisches Talent entwickelte sich aussergewöhnlich früh, so dass sie schon im fünften Jahre sang und spielte, im achten sich öffentlich in Concerten hören liess und im fünfzehnten Jahre bereits in London in den ersten Concerten als Sängerin, Clavier- und Harfenspielerin glänzte. Nach einigen Jahren der Ruhe und des Studiums erschien sie dann 1821 als Debutantin in der Rolle der Susanne im »Figaro« und Rosine im »Barbier« im Haymarket-Theater, später sang sie im Covent-Garden und Drury-Lane-Theater. An letzterem schuf sie die Partie der Rezia im »Oberon« von Weber und erwarb sich hierbei, wie aus dessen Correspondenz zu ersehen ist, die volle Zustimmung des Componisten. Ihr Vortrag wird als äusserst reiz- und gefühlvoll, auch besonders beim Vortrag schottischer Volkslieder geschildert. Nachdem sie sich mit dem Schauspieler Wood verheiratet, unternahm sie Reisen nach Italien und sang dort in den Theatern von Mailand, Venedig und Neapel.

Sie lebte, seitdem sie die Bühne verlassen, auf dem Lande in der Nähe von Bath in England und starb dort 1862.

Worgan, John, Dr. der Musik, einer der bedeutendsten Orgelspieler und Contrapunktisten des 18. Jahrhunderts, als solcher in London gegen 1740 geschätzt, ist um das Jahr 1715 geboren und wurde, nachdem sein älterer Bruder ihn unterrichtet, der Schüler Roseingrave's und dann Geminiani's. Nachdem er schon das Organistenamt an den Kirchen St. Botolph und St. Andreas versehen, wurde er nach dem Tode Gluhwin's Organist im Vauxhall. Hier pflegte er jeden Abend mit einem Vorspiele im Stile Palestrina's oder einer Händel'schen Fuge auf der Orgel gleichsam die Ouverture zu den Händel'schen Concerten zu machen, und erlangte eine so ausserordentliche Fertigkeit als Concertspieler, dass er als Nebenbuhler Stanley's angesehen wurde. Die Universität Oxford ertheilte ihm die Doctorwürde. Zu seinen Hauptwerken zählen die Oratorien »Hannah«, 1764 aufgeführt im Haymarket-Theater, und »Manassah«, im Hospital Lock 1766 aufgeführt, die Cantate »Phaon und Myra« für fünf Stimmen. Ausserdem componirte er eine sehr grosse Anzahl von ein- und mehrstimmigen Gesängen, welche nebst einigen Sammlungen von Orgelstücken, die er für Vauxhall schrieb, in London gedruckt sind. W. starb in London 1790.

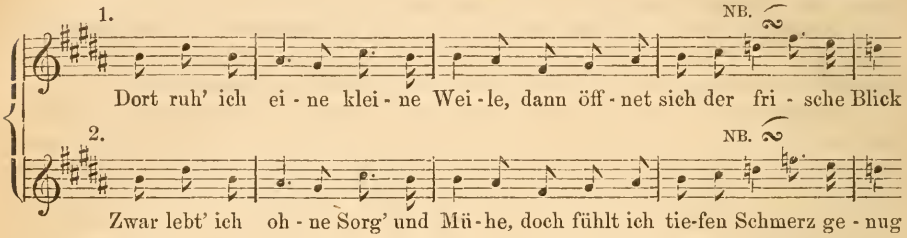
Worm, Jens, dänischer Gelehrter, veröffentlichte: »*Forsög til et Lexicon over danske, morske og islandske Laerde Maend*« (1. Deel Helsingöer 1771; 2. Deel Kiöbenhayn 1773; 3. Deel ebenda 1784, in 8°). Enthält auch musikalische Nachrichten.

Worm, Claus, berühmter dänischer Mediciner zu Kopenhagen und Canonikus zu Lunden, ist zu Arhus in Jütland am 13. Mai 1588 geboren. Er studirte erst Theologie in Marbach und Giessen, dann Medicin in Strassburg und Basel. In Kopenhagen starb er als Rektor der Universität am 7. Septbr. 1654. Zu seinen Schriften gehört auch eine gelehrte, aber nur antiquarisch-kritische Abhandlung über das antike in Dänemark gefundene goldene Horn, welches auch auf einer beigegebenen Kupfertafel in ganzer Grösse abgebildet ist. Der Titel der Abhandlung ist: »*De aureo Serenissimi Domini Christiani V. Daniae. Electi Principis cornu*« (Hafniae, typis Melch. Martzan, 1641, in Fol., 72 S.).

Worp, J., bedeutender Niederländischer Orgelvirtuose und talentvoller Componist, ist am 24. December 1821 in dem Dorfe Broek — im Waterland — geboren. Nachdem er auf dem Leipziger Conservatorium ernsten Musikstudien sich unterzogen, ging er dann noch nach Dresden zu Johann Schneider. Gegenwärtig ist er Domorganist in Groningen und gehört zu den ausgezeichnetsten und geschätztesten Künstlern der Niederlande.

Wortmalerei ist eine besondere Art der Tonmalerei (s. d.). In dem betreffenden Artikel ist gezeigt worden, dass die Tonmalerei unter Umständen geboten sein kann. Namentlich bei solchen Tonstücken, die sich nur an die Phantasie wenden, kann es geradezu nothwendig werden, dass die Musik, um jener zu Hülfe zu kommen, so ausführlich als möglich selbst äussere Zustände zu malen versucht; und auch bei jenen, die durch äussere Schaustellung unterstützt werden, muss man es nur als zweckmässig bezeichnen, dass die Musik dieser äusseren Darstellung sich anschmiegt. In diesem Sinne kann auch die Wortmalerei von grossem Werth für die Wirkung eines Tonstücks werden, indem mit Hülfe der musikalischen Darstellungsmittel einzelne Worte nach ihrer Bedeutung charakterisirt werden. Die meisten der, in dem Artikel Tonmalerei gegebenen Beispiele sind zugleich auch Wortmalereien, wie das »Guck! Guck!« in Lemblin's »Gutzgauch« oder die Beispiele aus Händel's »Israel in Egypten«, die zugleich aber auch Situationsmalereien sind. Die Wortmalereien werden namentlich im Recitativ angewendet; das ist die Hauptbedeutung dieser Form, dass sie Gelegenheit bietet, die hervorragendsten Worte nicht nur durch die höchste Accentuation besonders auszuzeichnen, sondern auch nach ihrem besondern Gefühlsinhalt zu illustriren. An den Reci-

tativen Bach's ist dort gezeigt worden, wie eine solche Illustration einzelner Worte hoch bedeutsam werden kann. Bei den festgefügten Formen verlieren die einzelnen Worte mehr ihre Bedeutung; hier kommt es hauptsächlich auf die Darstellung der Gesammtstimmung an; doch auch diese ist durch einzelne Wortmalereien nicht nur verfeinert und mehr ins Einzelne eingehend, sondern auch viel wirksamer darzulegen. Nur eins der trefflichsten Beispiele solcher Wortmalerei aus Schubert's Liedern möge hier stehen; es ist eine Stelle aus dem wundervollen Mignonliede: »So lasst mich scheinen, bis ich werde«:



Die aussergewöhnliche Wendung nach *D-dur* an der bezeichneten Stelle ist durch die Worte: »da öffnet« und »der frische Blick« hervorgerufen; und mit der noch ungewöhnlicheren nach *D-moll* an derselben Stelle zu den Worten der zweiten Strophe: »tiefen Schmerz«, sind diese ganz vortrefflich »gemalt«. So geschmacklos es erscheinen müsste, jedes der bedeutungsvolleren Worte in dieser Weise zu malen, so unerlässlich ist es, wenn dadurch die Gesammtstimmung eine Vertiefung und Verfeinerung erfährt und der Ausdruck dem entsprechend erhöhte Wirkung gewinnt. Immer muss diese Stimmung, aus welcher das Ganze hervortreibt, für die feinere Detailzeichnung maassgebend bleiben. Der fein empfindende und gestaltende Künstler wird auch die gegensätzlichsten Momente nicht unbeachtet lassen und ihnen eine entsprechende Darstellung geben, aber so, dass sie das Ganze nicht trüben und verändern, sondern feiner und wirksamer herausbilden helfen. Wenn, um nur ein Beispiel noch anzuführen, in einem Auferstehungsgesang »Tod und Grab« Erwähnung finden, wird er es kaum unterlassen dürfen, auch sie zu charakterisiren, aber so, dass die freudig zuversichtliche Grundstimmung dadurch nicht in ihr Gegentheil verkehrt wird, sondern geradezu eine Steigerung erfährt. In diesem Sinne verwandt, wird die Wortmalerei zu einem Darstellungsmittel von höchstem künstlerischen Werth.

Worzischeck, Johann Hugo, talentvoller Musiker, geboren am 11. Mai 1791 zu Wamberg in Böhmen, war der Sohn eines Schulmeisters. Nachdem er durch den Vater genügend vorbereitet war, kam er nach Prag und bildete sich unter Tamaschek in der Musik aus. In Wien erhielt er eine Stellung als Staatsbeamter, die er jedoch bald mit der eines Hoforganisten vertauschte. Er starb schon 1825 am 19. November. In Wien wurden eine Anzahl seiner Compositionen für Clavier, Clavier und Violoncell, Rondos, Variationen und Fantasien, Impromptus, Divertissements, eine Sinfonie für grosses Orchester, ein Rondo für Violine mit Begleitung, ein vierstimmiger Chor (»Gott im Frühling«) u. s. w. gedruckt. Ausserdem componirte er Messen, Graduale, Offertorien, »Moreau's Leichenfeier« u. A.

Wotawa, Bartolomäus, ausgezeichneter Organist zu Wittingen, wo er noch jung starb. Er war ein Schüler des berühmten Segert und hat viele Fugen und Präludien, für die Orgel geschrieben, hinterlassen.

Woytissek, Anton Fabian Aloys Johann, Componist, Clavier- und Gesanglehrer, ist am 20. Januar 1771 zu Ratay bei Kaurzim in Böhmen geboren. Acht Jahre alt trat er als Chorknabe ins Kloster Suzawa, wo er auch bereits gründlichen Clavierunterricht erhielt. In Prag, wohin er dann kam, widmete er sich dem Schulfach und war später als Lehrer in verschiedenen Städten Böhmens thätig. Seine Vorliebe für die Musik jedoch veranlasste ihn, nach

Prag zurückzugehen, um dort als Repetitor bei der italienischen Oper, bei der er auch als Sänger auftrat, zu wirken. 1802 wurde er Bibliothekar an der Universität und 1810 nahm er eine Stelle als Basssänger beim Dom an. Folgende Opern in böhmischer Sprache schrieb W. für das Nationaltheater in Prag: »Die Müller von Prag« in einem Akt; »Der Vetter von Podshal«, ein Akt; »Die Nachtwache«; »Die Licitation der Frauen«; »Der Sieg der Treue«, heroische Oper (für den Grafen F. Kinsky); eine grosse Messe (in Strahow ausgeführt). Ausserdem componirte er ein Concert für Clavichord, Cantaten, gegen 50 deutsche und böhmische Gesänge.

Wragg, Georg, Flötist und Lehrer des Flötenspiels zu London um die Mitte des 18. Jahrhunderts, schrieb eine Schule für die Flöte: »*Improved Flute preceptor*« (London, in Fol.), welche in 16 Auflagen gedruckt wurde.

Wraniczky, Anton, talentvoller Musiker, geboren zu Neureisch 1761, ist der jüngere Bruder des Paul W. (s. unten) und erhielt wie dieser eine gute Erziehung. Schon früh in der Musik, hauptsächlich im Violinspiel unterrichtet und gebildet, ging er, nachdem er in Brünn einen Cursus der Philosophie absolvirt hatte, nach Wien, wo sich sein Bruder aufhielt. Hier ertheilte ihm Albrechtsberger Unterricht im Contrapunkt, später übernahm er die Stelle eines Musikdirektors beim Fürsten Lobkowitz. Gleichzeitig war er als Lehrer des Violinspiels thätig und gesucht und auch seine Compositionen, besonders zwei Messen erwarben ihm Anerkennung. Die eine wurde zu Prag 1796, die andere in der Augustinerkirche zu Wien 1797 aufgeführt. W. starb in Wien 1819. Seine gedruckten Werke sind: Concert für die Violine und Orchester, op. 11 (Offenbach, André). Quintette, op. 8, op. 14 (Paris, Sieber). Drei Quartette, op. 1 (Wien, Haslinger), drei op. 2 (Wien, Kozeluch). Drei dergl., op. 3, op. 4, op. 5 (Offenbach, André). Drei Duos für zwei Violinen, op. 20 (ibid.). Zwanzig Variationen für zwei Violinen (Wien, Artaria). Sonaten für Violine und Bass, op. 6 (Offenbach, André). Zwanzig Variationen für Violine und Bass, op. 7 (ibid.). Violinschule (Wien, Cappel).

Wraniczky, Catharina, später Frau Kraus, Tochter des Vorigen, geboren zu Wien 1800, Sängerin, die in Deutschland für vortrefflich galt. Sie debütirte am Kärnthnerthor-Theater in Wien und wurde 1821 als erste Sängerin für die Gewandhausconcerte in Leipzig engagirt. Später, 1829—30 sang sie mit Beifall in Hamburg und kehrte dann nach Wien zurück, wo sie am Theater der Josephstadt engagirt wurde.

Wraniczky, Paul, häufig Wranitzky geschrieben, war ein, seiner Zeit sehr beliebter Componist, auch trefflicher Violinist. Er ist in Neureisch in Mähren 1756 geboren und erhielt seinen ersten Unterricht, den wissenschaftlichen sowol wie musikalischen in einem Kloster in der Nähe seines Geburtsortes. Weitere Studien machte er dann in Iglau und Olmütz und bevorzugte von da an ganz besonders das Studium des Violinspiels, in welchem er es bei seiner Begabung und seinem angeborenen Fleiss sehr bald zu entsprechender Fertigkeit brachte. Seine musikalischen Kenntnisse befähigten ihn, als er 1776 in Wien in das Kaiserliche Seminar, um Theologie zu studiren, eintrat, dort sofort die Funktionen des Musikdirektors übernehmen zu können. Nun trieb er noch eifrig Compositionsstudien bei dem damals in Wien anwesenden schwedischen Componisten Joseph Kraus und bald genug lenkte er auch auf diesem Gebiete die Aufmerksamkeit des Publikums auf sich, indem er eine ansprechende Composition nach der andern in die Welt sandte. Er entwickelte nach und nach eine immer grössere Productivität und wusste sein Publikum Jahre lang durch immer Neues zu unterhalten, so dass er am Ende seiner Laufbahn eine ungeheuer grosse Zahl von Compositionen hinterliess, von denen jedoch ein grosser Theil, besonders die für die Kaiserin und Fürstin Esterhazy geschriebenen, ungedruckt blieb. Viele derselben jedoch waren förmlich *en vogue* und fanden reichen Beifall. So wurde die Oper »Oberon« 1790 zu Frankfurt bei Gelegenheit der Kaiserkrönung Leopold II. innerhalb sechs Wochen

vierundzwanzig Mal mit immer gleichem Beifall gegeben. Ausserdem erschien diese Oper auf allen Theatern Deutschlands. W. wurde 1785 in Wien Kapellmeister am Hoftheater und blieb in dieser Wirksamkeit bis zu seinem am 28. September 1808 erfolgten Tod. Zu den hauptsächlichsten Compositionen gehören folgende: »Oberon, König der Elfen«, Oper, für Wien 1791 geschrieben. »Die Poststation«, Operette (Wien, 1793). »Merkur, der Heirathsstifter« (Wien, 1793). »Das Marokkanische Reich«, Operette (Wien). »Die gute Mutter« (Wien, 1794). »Die Weinlese«, Divertissement (Wien, 1794). »Musik zu Rolla's Tod« (Wien, 1795). »Das Fest der Lazaroni«, Oper (Wien, 1795, Offenbach, Braunschweig). »Zephir und Flora«, Ballet (Wien, Artaria). »Die Fürstenfeier«, Cantate in zwei Akten (zu seiner besten gerechnet), aufgeführt zu Eisleben 1798. »Der Schreiner«, Oper (1799). »Zemire und Azor«, Ballet. Musik zum Drama »Rudolph von Felseck oder der Sturm«, ebenso zu »Siri-Brahé« und »Johanna von Montfaucon«. Symphonie, op. 1; drei Symphonien, op. 11; drei Symphonien, op. 16; eine zur Krönung Franz I., op. 19; eine »Die Jagd«, op. 25 (Offenbach, André, op. 25 auch Paris, Sieber). »*Simphonie caractéristique*« (Augsburg, Gombert). Drei Symphonien, op. 33, 35, 36, 37, 50, 51 und 52 (Offenbach, André). Quintette für Streichinstrumente, op. 18, Heft I, Heft II (Offenbach, André); drei op. 29; drei op. 38. Sechs Quartette, op. 10 (Offenbach, André; Paris, Janet); sechs idem, op. 15 (Offenbach, André; Paris, Sieber); sechs idem, op. 16 (Wien, Mollo; Paris, Janet & Sieber); sechs dergl., op. 30, 32; drei dergl. op. 40 (Wien, Weigl). Sechs Trios, op. 1, Heft I. II und drei dergl. Heft III (Paris, Janet & Sieber). Concert für Violoncello, op. 27 (Offenbach, André). Concert für Flöte, op. 24 (Offenbach, André). Drei Trios für zwei Flöten und Violoncello, op. 53 (Offenbach, André). Divertissement, Quartett für Piano, op. 54 (ibid.). Sonaten für Clavier, Violine und Violoncello, op. 21 und 22 (ibid.). Ungefähr fünfzig ungedruckte Werke.

Wrbna-Freudenthal, Rudolph Graf von, geboren 1761 zu Wien, gestorben daselbst im Januar 1823, machte sich um die Musik in Böhmen sehr verdient.

Wriesbergische Körperchen *(corpora wrisbergiana)* heissen die beiden keilförmigen Knorpel *(cartilagines cuneiformes)*, auch *cartilagines Wrisbergii* oder *corpuscula Wrisbergiana*, so genannt, weil Wrisberg sie zuerst unterschied. Sie liegen, wo sie vorhanden sind, zwischen dem Deckel des Kehlkopfs und den Giesskannenknorpeln innerhalb zweier nach hinten gehenden Falten.

Wüerst, Richard, geboren am 22. Febr. 1824 zu Berlin, widmete sich, nachdem er im October 1841 das Friedrich-Wilhelms-Gymnasium mit der Reife für Prima verlassen hatte, ganz der Musik, in deren Ausübung er bereits gründliche Studien gemacht hatte. Besonders war er durch den Unterricht des Concertmeister Ries im Violinspiel so weit gefördert worden, dass er als Geiger mehrfach öffentlich auftreten konnte. Er besuchte dann als Eleve die Königl. Akademie der Künste bis er in Mendelssohn (1843) einen seiner natürlichen Begabung mehr entsprechenden Lehrer fand, den er seit jener Zeit zu seinem ausschliesslichen Vorbilde machte. Er folgte ihm nach Leipzig, nahm hier auch noch Unterricht bei Ferdinand David im Violinspiel, ohne indess die Virtuosenlaufbahn weiter zu verfolgen. 1847 kehrte er nach Berlin zurück, wo er bald eine ausgebreitete Lehrthätigkeit entwickelte, namentlich seit er den Unterricht in der Theorie an der von Kullak gegründeten »Neuen Akademie der Tonkunst« übernahm. 1852 erhielt er die goldene Medaille für Kunst, ward 1856 zum Königl. Musikdirektor, 1874 zum Professor und 1877 zum Mitgliede der Akademie ernannt. Von seinen zahlreichen Compositionen sind zunächst die Opern: »Der Rothmantel«, »Vineta«, »Der Stern von Turan«, »Faublas«, »A-ing-fo-hi« und die »Officiere der Kaiserin« zu nennen, von denen sich nur »Faublas« einige Zeit auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater zu halten vermochte. Von seinen Sinfonien gewann die zweite (op. 21) in Cöln einen Preis. Weitere Verbreitung fanden

eine Cantate, »Der Wasserneck« (op. 30) und seine Variationen für Orchester wie einzelne Lieder. Seine Frau:

Wüerst, Franziska, geboren am 20. Mai 1829 zu Graudenz als Tochter des Oberlandesgerichtsraths Weimann, erhielt eine sorgfältige Erziehung, widmete sich bald aber ganz der Musik. Sie ging nach Berlin und machte hier bei Jähns und später bei Stern gründliche Gesangstudien. 1852 verheiratete sie sich mit Wüerst und gehörte bald zu den geschätztesten Lieder- und Oratoriensängerinnen Berlins. Seit October 1874 ist sie Vorsteherin der Gesangsklasse in Kullaks »Neuer Akademie der Tonkunst«.

Wüllner, Franz, ist am 28. Jan. 1832 zu Münster in Westphalen geboren, er besuchte dort das Gymnasium und sein entschiedenes Talent für Musik fand früh durch Unterricht im Clavierspiel und in der Composition die nöthige Nahrung. Nachdem Wüllner dann den Entschluss gefasst hatte, die Musik zum Lebensberuf zu erwählen, ging er 1848 nach Frankfurt a. M., wo er den Unterricht von A. Schindler und Kessler genoss. Einen halbjährigen Aufenthalt in Berlin benutzte er zu Studien im Contrapunkt unter Grell's und Dehn's Leitung. In Brüssel, wohin er sich dann wandte, wurde der Verkehr mit Fétis und Kufferath einflussreich auf seine weitere Entwickelung. 1854 liess er sich in München nieder und wurde hier 1856 Klavierlehrer an der Königl. Musikschule. 1858 folgte er dann einem Rufe als städtischer Musikdirektor nach Aachen und ging 1865 nach München zurück als Kapellmeister der Vocalkapelle. 1867 übernahm er die Leitung der Chorgesangsklasse der Königl. Musikschule und gründete zugleich die Concerte der Vocalkapelle zur Pflege des *a Capella*-Gesanges. Nach Bülow's Abgange (1869) übernahm er auch die Funktionen eines Kapellmeisters am Theater und die Direktion der musikalischen Akademie. 1870 wurde er zum ersten Hofkapellmeister und zum Professor und Inspektor der Königl. Musikschule ernannt. 1877 folgte er dann einem Rufe als erster Hofkapellmeister und Direktor des Conservatoriums nach Dresden. Von seinen Compositionen sind namentlich zu nennen: op. 15 »Heinrich der Finkler«, Cantate für Männerchor, Soli und Orchester — errang in Aachen 1864 den Preis — zwei Messen (op. 20 und 29), fünf Motetten (op. 25), ein Miserere (op. 26) und ein *Salve Regina* (op. 14), Chorlieder (op. 6 und 12), Lieder für eine Singstimme, Sonaten und Clavierstücke.

Wuiet, Caroline, auch unter dem Namen Auffdiener bekannt, wurde 1766 als die Tochter eines Organisten zu Rambouillet geboren und galt, fünf Jahre alt, bereits als sogenanntes Wunderkind. Sie erregte durch ihr Clavierspiel die Aufmerksamkeit der Königin Maria Antoinette, die für ihre Ausbildung eine Pension bestimmte, worauf Beaumarchais und Demoustier ihre Lehrer in der Literatur wurden und Grétry ihre Ausbildung in der Musik übernahm; Greuze unterrichtete sie in der Kunst des Malens. Wegen ihren Verbindungen mit der Königlichen Familie wurde sie in der Revolutionszeit zur Deportation verurtheilt, entkam aber nach England und ging von dort nach Holland, wo sie als Musiklehrerin lebte. Als sie unter dem Direktorat nach Paris zurückgekehrt war, machte sie sich bald einen Namen sowol als Schriftstellerin wie als Componistin. Ausser Romanen veröffentlichte sie Romanzen und Gesänge, wovon einige damals einen allgemeinen Erfolg hatten, z. B. die Romanze »*Comme elle était jolie*« und die Chansonette »*Moi j'aime la danse*«. Ferner wurde im Theater Beaujolais 1786 eine kleine Oper »*L'Heureuse Erreur*«, zu der sie Worte und Musik geschrieben, aufgeführt. 1807 verheiratete sie sich mit dem Hauptmann im Geniecorps Auffdiener, der in Portugiesischen Diensten stand und den sie nach Lissabon begleitete, wo sie den Namen Donna Elidora annahm. Durch das Eindringen der französischen Armee in Portugal und Spanien wurde sie veranlasst, nach Paris zurückzukehren, wo sie wieder Musikstunden ertheilte und Romanzen veröffentlichte. Die letzten Jahre ihres Lebens verbrachte sie zurückgezogen in einer Art von stiller Geisteskrankheit

und starb endlich 1835. Zu den gedruckten Werken gehören: »*Trois sonates pour clavecin avec violon et basse*«, op. 1 (Paris, 1785). »*Pot-pourri pour clavecin*« (Paris, Boyer). »*Six romances avec accompagnement de Piano*« (Paris, 1798). Die beiden oben angeführten Romanzen ebenda. Gerber giebt sie unter dem Namen Wujet als Akademikerin an.

Wulp, Louis, **van der,** geboren im Haag am 19. April 1824, war Schüler der Königl. Musikschule und bildete sich zu einem talentvollen Componisten und Violoncellisten. Besonders mit seinen Kindercantaten (wie »*Jezus is een Kindervriend*«) hat er sich ein unverlöschliches Gedächtniss gestiftet. Er starb schon im 26. Jahre an der Schwindsucht, nachdem er längere Zeit mit segensreichem Erfolg in Gouda als Musikdirektor gewirkt hatte.

Wunderlich, Johann Georg, berühmter Flötist, Sohn eines Hoboisten im Dienste des Markgrafen von Anspach, wurde zu Baireuth 1755 geboren. Sein Vater unterrichtete ihn im Flötenspiel und schickte ihn, da er Talent entwickelte, als er 20 Jahre alt war, nach Paris, wo er den damals berühmtesten Flötisten Rault als Lehrer erhielt. 1779 wurde W. ins Orchester der *Concerts spirituels* aufgenommen und trat 1782 in die Kapelle des Königs und der grossen Oper ein. Bei der Errichtung des Conservatoriums berief man ihn als Lehrer an dasselbe und er bildete in dieser Stellung viele vortreffliche Flötisten, zu denen auch Tulou gehört, welcher als solcher einen europäischen Ruf erwarb. W. trat nach dreissigjähriger Thätigkeit an der Oper von derselben zurück, übte jedoch seine Lehrthätigkeit am Conservatorium bis zu seinem Tode im Jahre 1819 aus. Gedruckt von seinen Compositionen sind: »*Six duos pour deux flûtes*«, liv. I (Paris, Richault). »*Sonates pour flûte et basse*«, op. 1 (Paris, Janet). »*Six solos pour la flûte a cinq clefs*«, op. 5 et 6 (Paris, Frères). »*Six divertissements pour flûte solo*« (Paris, Janet). »*Etudes pour la flûte a cinq clefs, composées de soixante quatre exercices dans tous les tons*« (ibid.). »*Etudes et caprices pour la flûte*« (Paris, A. Petit). »*Trois grands solos idem*« (Paris, Janet). »*Six grands solos idem*« (Paris, A. Petit). »*Trois grandes sonates avec basson ou violoncelle*« (ibid.). »*Méthode pour la flûte*« (Paris, Petit).

Wünsch, Christian Ernst, Dr. med. zu Frankfurt a. d. Oder, später zu Leipzig, geboren zu Hohenstein 1774, starb im Anfang des 19. Jahrhunderts. Er schrieb die Dissertation: »*Initia novae doctrinae natura soni etc.*« (Lipsiae, 1776, in 4°, 40 S., 2 Kupfertafeln).

Wurda, Joseph, Tenorist, geboren in Raab in Ungarn am 11. Juni 1807, erhielt in Wien von einem Italiener, Cicinnarra, gesangliche Ausbildung. Im Besitze einer schönen Tenorstimme, nahm er erst in Strelitz, dann 1839 in Hamburg Engagement an und zeigte sich namentlich vortheilhaft in den Bellinischen Opern. Er übernahm 1847 die Direktion des Hamburger Theaters und gehörte später zu den gesuchten Gesanglehrern Hamburgs. Er hat auch Lieder componirt.

Würfel, Wilhelm, Pianist und Componist, geboren 1791 zu Planian in Böhmen, erhielt von seiner Mutter, die sehr musikalisch war, den ersten Unterricht im Clavierspiel und zwar mit solchem Erfolge, dass er sich, als er zwölf Jahre alt war, schon mit Beifall öffentlich hören lassen konnte. In der Composition ersetzten ihm theoretische Bücher und das Studium von Partituren den Lehrmeister und in seinem fünfzehnten Jahre versuchte er sich mit einer Messe. Spätere Compositionen: Concerte, Rondos für Orchester u. A. machten ihn vortheilhaft bekannt. Auch als Clavierspieler erwarb er sich allgemeine Anerkennung, die ihm auch Chopin, der ihn bei seiner ersten Anwesenheit in Wien kennen lernte, nicht versagte. In einem seiner Briefe erwähnt Chopin dankbar die collegialische Liebenswürdigkeit Würfel's und dass er sein Concert in der ihm fremden Stadt eigentlich nur mit Hülfe desselben zu Stande gebracht habe. Nach einer Kunstreise durch Böhmen, Ungarn und Polen nahm W. 1815 einen Platz als Lehrer am Conservatorium zu Warschau an, kehrte aber nach einigen Jahren, am Schlusse einer zweiten Concertreise,

nach Wien zurück, und wurde dort 1826 am Kärnthner-Thor-Theater zum Musikdirektor ernannt. Er starb in Wien am 22. April 1852. Zwei Opern »Rübezahl« und »Rothmantel«, wurden in Wien, die erstere mit Beifall aufgeführt. Von seinen Compositionen sind gedruckt: »*Concerto pour piano et orchestre*«, op. 28 (Leipzig, Peters). »Der Sieg Wellingtons«, Fantasie für Clavier zu vier Händen, op. 13 (Wien, Haas). Fantasie idem, op. 14 (Wien, Haslinger). »*Rondeaux brillants pour piano*«, op. 20, 24, 25, 30 (Leipzig, Breitkopf & Härtel, Peters; Wien, Haslinger). »*Grande polonaise idem*«, op. 40 (Warschau, Brzezina). Variationen idem, op. 15, 16, 17, 19, 29 (Wien, Haslinger; Leipzig, Hoffmeister). Polonaise idem, op. 21, 27 (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Wycart oder Wykart, Philipp, Dominikaner des Klosters zu Gent in Flandern, starb in seinem Kloster am 22. Febr. 1694. Er war in der Musik erfahren, guter Organist, auch mit der Orgelbaukunst und dem Glockenspiel vertraut (»*Bibliothèque des Prédicateur*«). Er hinterliess seinem Kloster mehrere Manuscripte, darunter: 1) »*Tractatus de campanis et campanibus*«. 2) »*De directione horologii publici, ejusque tintinnabulorum*«.

Wyngaert, Anton **van den,** lateinisch de Vinea, Tonkünstler, geboren zu Antwerpen in der ersten Hälfte des 15. Jahrhunderts, war in dieser Stadt Kapell-Sänger der Kathedrale und starb daselbst 1499. Von seinen Compositionen sind nur zwei bekannt, die Glarean, der Wyngaert als einen der geschicktesten Contrapunktisten seines Jahrhunderts bezeichnet, in sein »*Dodecachordon*« aufgenommen hat.

X.

Xänorphika — Tastengeige oder Bogenclavier — nannte Carl Leopold Röllig zu Wien (s. d.) ein von ihm 1801 gebautes Instrument, das die Technik des Streichinstruments mit der des Tasteninstruments verband. Es bestand aus einem 2 Fuss 5 Zoll langen und eben so breiten Tische, an dessen vorderem Ende eine Claviatur sich befand, durch welche die Saiten der gegenüber befindlichen, aufrecht stehenden Harfe erklingen gemacht wurden. An einem Rahmen hingen eben so viel Geigenbogen als Saiten vorhanden waren; sie wurden durch einen Pedalzug in Bewegung gesetzt und legten sich, wenn die betreffende Taste niedergedrückt wurde, an die Saite, die ihre Lage nicht veränderte. Das Instrument hatte einen Umfang vom *C* der grossen Octave bis zum *f*^{3} und soll in den höheren Octaven der *Viola d'amore* und in den tieferen der Gambe ähnlich geklungen haben.

Xenocrates, Tonkünstler des alten Griechenlands, von Plutarch als Zeitgenosse des Thaletas, Xenodamos, Polymnestes und Sacados genannt. Nach diesem Schriftsteller war er in Locrien in Italien blind geboren, und wurde später der Gründer der zweiten Musikschule in Lacedämonien. Er wird auch als Verfasser von Päanen genannt.

Xenodamos, ein hervorragender Musiker des alten Griechenlands, geboren auf der Insel Kythere, lebte er zu Sparta, wo er als Musiker grosse Berühmtheit erlangte. Er sang Päane und Hyporchemata.

Ximenes, Franziskus de Cineros, nach seinem Taufnamen auch Gonzales genannt, Erzbischof und Cardinal zu Toledo und während der Minorität Carl V. (1516) zum Regenten des Reichs ernannt. Er wurde zu Tordelaguna in Alt-Castilien im Jahre 1457 von adeligen, aber armen Eltern geboren und erbettelte Anfangs als Franziskaner Brod vor den Thüren. Nachdem er in Alcala und Salamanka studirt hatte, wurde er Consistorial-Advokat zu Rom und schwang sich dann von einem wichtigen Kirchenamt zum andern empor, bis er 1492 der Beichtvater der Königin und 1495 Erzbischof von Toledo wurde. Er starb am 8. Novbr. 1517. Nachdem er 1500 zu Alcala ein Collegium und

eine Bibliothek gestiftet hatte, führte er in demselben Jahre den sogenannten Mozarabischen Gesang (s. d.), welcher sich in Einzelheiten von dem Gregorianischen und Ambrosianischen unterscheidet, ein. Der spanische Kirchengesang, oder das sogenannte *Officium Mozarabicum* oder Gothicum, kommt mit dem alten Afrikanischen, welches den heiligen Augustinus zum Urheber hat, in vielen Stücken überein. Die grösste Verschiedenheit desselben von dem Ambrosianischen und Gregorianischen scheint in der veränderten Folge der bei der Messe und in den Horen gebräuchlichen Gesänge zu liegen. Doch ist nicht zu zweifeln, dass auch in die Melodien selbst noch vieles von der Singart der Araber, unter denen die damaligen spanischen Christen lebten, übergegangen ist. Nach einem besonderen Beschluss des Toledanischen Conciliums darf in Spanien Niemand zu irgend einer geistlichen Würde zugelassen werden, der nicht das ganze Missale oder die sämmtlichen gebräuchlichen Gesänge und Hymnen nach Mozarabischen, d. h. vermischtarabischem Gebrauche durchaus zu singen weiss.

Xiphismos, ein Waffentanz der alten Griechen.

Xutus, berühmter Flötenspieler des alten Griechenlands, folgte, nach den Schriftstellern der damaligen Zeit, dem Antonius, bei dem er in besonderer Gunst stand, nach Griechenland.

Xylander, Wilhelm, oder Holtzmann, war Professor der griechischen Sprache und Literatur zu Heidelberg, wurde am 26. Decbr. 1532 zu Augsburg geboren und studirte zu Tübingen ausser den genannten Wissenschaften auch Musik. Er starb nach einem ausschliesslich wissenschaftlichen Arbeiten gewidmeten Leben am 10. Febr. 1576. Dieser Gelehrte übertrug unter anderen die Werke des Plutarch, in welchen sich auch dessen Abhandlung über Musik befindet, ins Lateinische und versah dieselbe mit Notizen und Anmerkungen. Ferner lieferte er eine ebenfalls lateinische Uebersetzung mit Anmerkungen des Psellus über die vier mathematischen Wissenschaften: Arithmetik, Musik, Geometrie und Astronomie, herausgegeben unter dem Titel: »*De quatuor disciplinis mathematicis Opusculum*« (Basel, 1536, in 8°). Eine andere Ausgabe erschien 1647 in Leiden unter dem Titel: *Compendium mathemat. quadrivium, id est arithmetica, musica, geometria et astronomia Michael. Pselli interpr. Xylandro*«.

Xylharmonika, Holzharmonika, nannte Uthe sein 1810 durch ihn derartig verbessertes Xylosistron (s. d.), dass er ihm eine Claviatur mit dem Umfange von Contra *F* bis c^1 beigab. Er liess es im genannten Jahre zum erstenmal in Dessau hören und das Instrument fand viel Beifall.

Xylocarphion = Holz- und Strohharmonica.

Xylorganon (Holzinstrument), auch Xylophon genannt, s. Triphon.

Xylosistron nannte der geschickte Orgelbauer Uthe das 1807 von ihm gebaute Instrument, dem Chladnischen Euphon ähnlich, das aber anstatt der Glasstäbe mit Drahtsaiten in Verbindung gesetzte Holzstäbe hatte, die durch Reiben mit beharzten Handschuhen zum Erklingen gebracht wurden. Am Fusse des Instruments war ein Pedalzug angebracht, um durch die Bewegung der Luft den Ton noch zu verstärken. Der Klang des Instruments war in den verschiedenen Lagen dem Fagott, dem Bassetthorn und dem Flageolett ähnlich.

Y.

Yamato-Koto, auch Wanggong, ist bei den Japanesen das dem chinesischen Kin nachgebildete, liegende und sehr populäre Saiteninstrument: 6 Saiten aus Seide sind über ein Brett gespannt, die mit einem Griffel gespielt werden. Es ist ärmlicher und roher als das Kin der Chinesen. Ausgebildeter ist das Sono-Koto mit 13 Saiten und das Kin-Koto mit 25 und 50 Saiten. Die Koto-Instrumente sind liegende Cithern (ohne Griffbrett) bei den Japanesen. Vergl. Artikel Jamata-Koto.

Yang-Kin ist das Hackbrett der Chinesen, ein Instrument aus neuerer Zeit.

Yaniewicz, Felix, polnischer Violinist, wurde gegen 1750 zu Wilna geboren und lebte einige Zeit am Hofe des Königs Stanislaus zu Nancy. 1770 ging er nach Paris und veröffentlichte dort seine ersten Violin-Concerte. Nachdem er dann als Virtuose eine Reise nach Italien unternommen, kam er nach London, wo er an der italienischen Oper die Stelle des Orchesterdirektors erhielt. Er blieb und starb in London. Die von ihm bekannten Compositionen sind: »*Concerto pour violon et orchestre*«, No. 1 (Paris, Imbault, Janet), No. 2, 3, 4, 5 (ebend.). »Sechs Trios für zwei Violinen und Bass« (Paris, Imbault).

Ycart, auch Hycart, Bernhard, belgischer Musiker des 15. Jahrhunderts, lebte zu Neapel als Sänger der Königl. Kapelle gegen 1480 und ist zu gleicher Zeit als Theoretiker berühmt. Bekannt von ihm sind nur: Zwei einstimmig gesetzte Klagen des Jeremias, welche sich in der von Ottavio Petrucci (s. d. Art.) veranstalteten Sammlung befinden: »*Lamentationum Jeremie prophete liber primus*« (Venetiis, Petrucci, 1506, kl. in 4° obl.).

Yo, Name einer chinesischen Flöte, die in früheren Jahrhunderten nur drei Tonlöcher hatte, jetzt aber mit sechs versehen ist.

Yong, Name eines indischen Instruments, s. Gong.

Yost, Michel, berühmter Clarinettist, wurde zu Paris 1754 geboren. Sein Vater war Schweizer und Trompeter bei der französischen Reiterei. Michel oder *le célèbre Michel*, unter diesem, seinem Vornamen, wurde er später bekannt, erlernte zuerst die Hoboe und bevorzugte die Clarinette erst, als Beer (s. d.) nach Paris kam. Unter der Leitung dieses geschickten Clarinettisten machte er so erstaunliche Fortschritte, dass er bald als dessen Rival galt. 1777 liess er sich zum ersten Mal im *Concert spirituel* hören, und erzielte einen durchschlagenden Erfolg. Die Schönheit seines Tones und die Accuratesse seines Spiels sicherten ihm auch den Beifall des Publikums für die Folge. Er starb jedoch schon am 5. Juli 1786 an den Folgen einer schweren Krankheit 32 Jahr alt. Xavier Lefèbvre gehörte zu seinen Schülern. Yost scheint auch für die Composition nicht ohne Talent gewesen zu sein, doch, da er keinerlei Compositionsstudien gemacht hatte, war er nicht im Stande seine musikalischen Ideen in die gehörige Form zu bringen. Dies that für ihn denn sein Freund Vogel (s. d. Art.). Unter dem Namen Michel erschienen folgende Compositionen: »*Concertos pour clarinette et orchestre*«, No. 1—14 (Paris, Sieber; die drei letzten nach seinem Tode). »*Quatuors pour clarinette, violon, alto, basse, oeuvres* 1—5, *chacun de six quatuors*« (Paris, Sieber). »*Duos pour deux clarinettes, oeuvres* 1—8« (Paris, Sieber). »*Airs variés pour clarinette avec alto et basse*«, Livre 1 (Paris, Sieber).

Young, Matth., Dr., gelehrter irländischer Geistlicher, geboren 1750 in der Grafschaft Roscommon, besuchte die Universität Dublin und lehrte später Theologie an derselben. Er war berühmt durch seine Kenntnisse auf den Gebieten der Physik, Mathematik, der alten und neuen Sprachen u. s. w. und wurde Lord-Bischof von Clonsort und Kilmacdnach, Mitglied der irländischen Akademie der Wissenschaften u. s. w. Er starb am 28. Novbr. 1800, nach 15 monatlichem Leiden an einer Mundkrankheit. Zu seinen Werken gehört auch: »*An Inquiry into the principal phenomena of sounds and musical strings*« (Dublin, Jos. Hill, 1784, gross in 8°, 203 Seiten mit einer Tafel). In dieser trefflichen Schrift unterzieht der Verfasser die Newton'schen Principien einer zustimmenden Kritik und behandelt überhaupt akustische Gegenstände, als: Sympathie der Töne, von der Erzitterung der Saiten, von der Fortpflanzung der Töne, vom Echo, von der Aeolischen Harfe. Diese letztere Materie ist auch im »*Journal philosophique*« von Nicholson vorhanden.

Young, William, englischer Componist des 17. Jahrhunderts, nur bekannt durch: »*Sonate e tre, quatro et cinque stromenti*« (Insbruck, 1653, in Fol.).

Youssoupoff, Nicolaus Fürst, ausgezeichneter Violinspieler und Musikschriftsteller und auch als Componist thätig, wurde gegen 1820 in Petersburg

geboren. Nach vollendeter Erziehung ging er auf Reisen, besuchte Deutschland, Frankreich, Belgien und hielt sich mehrere Jahre in Italien auf. Ein deutscher geschickter Musiker begleitete ihn auf diesen Reisen als Secretär, als welcher er auch den Fürsten bei seinen Musikforschungen unterstützte. Dieser lebt meist in Petersburg, wo er sich ein aus Russen und fremden Musikern bestehendes Orchester hält. Verdienstlich sind die beiden in französischer Sprache abgefassten schriftstellerischen Arbeiten seiner Feder, nämlich: 1) »*Histoire de la musique en Russie. Première partie. Musique sacrée suivie d'un choix de morceaux de chants d'église anciens et modernes*« (Paris, Saint-Jorre, 1862, ein Band in 4°). 2) »*Luthomonographie historique et raisonnée. Essai sur l'histoire du violon et sur les ouvrages des anciens luthiers célèbres du temps de la renaissance, par un amateur*« (Francfort sur-le-Main, Ch. Ingel, imprimé a Munich, 1856, ein Band in 8° mit Tafeln). Von den Compositionen sind als grössere Werke zu nennen: ein symphonisches Concert für die Violine mit Orchester (Paris, Brandus & S. Dufour) und ein ähnliches symphonisches Werk für Violine und Orchester, benannt: »*Gonzalve de Cordoue*«, welches mit einem weitläufigen Programm versehen in Paris erschien.

Yriarte, Don Thomas **de,** spanischer Dichter, wurde um 1750 auf der Insel Teneriffa geboren, erhielt seine wissenschaftliche Erziehung zu Madrid und trat dann in den Staatsdienst. In verhältnissmässig kurzer Zeit brachte er es zu einer hohen und seinen Fähigkeiten entsprechenden Stellung als Chef der Archive des Staats-Sekretariats; zugleich aber hatte er sich durch seine schriftstellerischen Erfolge Neider und Feinde geschaffen, welche ihm nicht empfindlicher schaden zu können glaubten, als indem sie ihn als Bekenner einer unchristlichen Philosophie bei der Inquisition denuncirten. Das Inquisitionstribunal zu Madrid gab dieser Anklage Gehör und leitete 1786 eine Verfolgung gegen ihn ein; der Process, während dessen Dauer Y. in der Stadt bewacht wurde, hatte jedoch einen für ihn verhältnissmässig günstigen Ausgang, da er nur als »leichtverdächtig« erklärt wurde. Voller Freude, der Gefahr entronnen zu sein, zog sich der Dichter nach wiedergewonnener Freiheit nach Puerto de Santa Maria, einer Hafenstadt unweit Cadix in Andalusien zurück. Doch sollte er sein Glück nicht mehr lange geniessen, da ihn schon 1791, in Folge wiederholter, heftiger Anfälle von Epilepsie, der Tod ereilte. Von seinen literarischen Arbeiten ist namentlich ein Gedicht über die Musik zu erwähnen, welches einen ausserodentlichen Erfolg gehabt hat und von den Spaniern zu den classischen Meisterwerken ihrer Dichtkunst gezählt wird. Dasselbe zerfällt in fünf Theile, in deren erstem von den Elementen der Musik gehandelt wird; im zweiten vom Ausdruck; im dritten von der Würde der Musik und ihrer Bedeutung für den Gottesdienst; im vierten Theil giebt der Autor Weisungen bezüglich der Verwendung der Musik bei Festen und dramatischen Aufführungen, und im fünften entwirft er ein Bild der Freuden, welche die Musik dem Einsamen zu gewähren vermag. Diese Dichtung, deren Vorzüglichkeit weniger in ihrem Gedankenreichthum, als in ihrer Formschönheit zu suchen ist, erschien sowol im Vaterlande des Dichters in zahlreichen Ausgaben, wie auch im Auslande in verschiedene Sprachen übertragen. Der Titel der ersten Ausgabe lautet: »*La Musica, poema*« (Madrid, Imprenta de la Gazeta, 1779, in 8°). Dieser folgte 1784 eine zweite in der Imprenta real zu Madrid gedruckte und 1789 eine dritte, Madrid, in 4°. Zwei weitere Ausgaben erschienen in Burgos bei Pedro Beaume in 18° und in Lyon bei Cormon & Blanc 1822 in 18°. Eine italienische Uebersetzung von einem in Venedig lebenden spanischen Jesuiten Antonio Garzia erschien 1789 in Venedig unter dem Titel »*La Musica, poema di D. Tommaso Iriarte, tradotto del castigliano*«; eine französische von Grainville, betitelt: »*La Musique, poëme traduit de l'espagnol, de D. Thomas de Yriarte, et accompagné de notes par le citoyen Langlé*« in Paris 1800. Endlich ist noch eine englische Uebersetzung der Yriarte'schen Dichtung von John Belfour unter dem Titel: »*Music a didactic poem in five cantos by don Tomas de Yriarte,*

translated into english verses« 1811 in London erschienen. Die Achtung, welche der Autor noch zu seinen Lebzeiten bei seinen Landsleuten genoss, fand ihren Ausdruck in einem unmittelbar nach seinem Tode veröffentlichten Nekrolog von Pignatelli »*Elogio historico de don Tomas de Yriarte*« (Madrid, 1791, in 8°).

Yssandon, Jean, geboren um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Lesart in der Grafschaft Foix (jetzt Departement Ariège), lebte im Schlosse seines Gönners, des Cardinal d'Amagnac zu Avignon. Von den Werken dieses Musikschriftstellers ist nur das folgende Buch erhalten, dessen Inhalt, wie der Titel schon sagt, lateinischen Schriftstellern entnommen ist: »*Traité de la musique pratique, divisé en deux parties, contenant en bref les règles et pratique d'icelle, ensemble les tables musicales, avec divers exemples pour plus facile intelligence de l'art. Le tout extrait de plusieurs auteurs latins et mis en langue française*« (Paris, Adrian le Roy et Robert Ballard, 1582, in Fol., 22 Blätter). Es ist bereits sehr selten.

Yü, alter einheimischer Tanz für die Chinesenorgel (s. Tscheng).

Yüe-kin, ein sehr beliebtes Saiteninstrument in China.

Yün-lü, ein Schlaginstrument der Chinesen, das erst in neuerer Zeit gebräuchlich wurde.

Z.

Za, ältere Benennung des Tons *B* in Frankreich.

Zabdi, ein Sohn Assaphs, des berühmten Sangmeisters Davids, der auch als Dichter mehrerer Psalmen gilt, war selbst ein ausgezeichneter Musiker unter den alten Ebräern und als solcher bei der Tempelmusik thätig.

Zabel, Carl, geboren am 19. August 1822, erwählte früh die Musik zum Lebensberuf und machte namentlich unter des Concertmeister C. Möser's Leitung so bedeutende Fortschritte im Violinspiel, dass er als neunjähriger Knabe bereits Rohde'sche Violinconcerte öffentlich beifallswürdig ausführen konnte. 1846 folgte er einem Rufe nach Braunschweig, wo er die Leitung der Herzogl. Militär-Musikschule übernahm. Zugleich wurde er Mitglied der Hofkapelle und Direktor der gesammten Braunschweiger Militärmusik. 1859 erfolgte seine Ernennung zum Ballettmusikdirektor am Herzogl. Hoftheater und 1863 zum zweiten Operndirigent. Von seinen Compositionen sind ausser Balletten und Orchesterfantasien mehrere Werke für Männerchor und Orchester zu erwähnen.

Zabel, Gottfried Wilhelm, guter Orgelbauer, Schüler von Hildebrand, lebte 1792 zu Tangermünde bei Stendal, und erbaute in der Hauptkirche daselbst 1803 eine Orgel von zwölf Registern.

Zabern, Jacob, Musikschriftsteller, von dem ein bereits sehr selten gewordenes Buch bekannt ist: »*Ars bene cantandi choralem cantum*« (Moguntiae, 1500, in 12°). Eine zweite Auflage, die ebenfalls in München erschien, 1509, in 12°, unter dem Titel: »*Ars bene cantandi choralem cantum in multitudine personarum laudem Dei resonantium*«. Laborde nennt ihn Conrad von Zabern und schreibt ihm noch ein anderes Buch zu: »*De Monochordo*«. Ueber das erstgenannte Buch findet man eine Beurtheilung in »Nachricht von alten und raren Büchern« von Theoph. Sincerus.

Zaccari, Cesare, auch Zachri genannt, wurde um die Mitte des 16. Jahrhunderts zu Cremona geboren und lebte gegen Ende desselben am Hofe zu Baiern als Sänger und Componist. 1588 verliess er Ort und Stellung und trat in die Dienste des Grafen Fürstenberg zu Scheer an der Donau. Die Dedikation seines letzten Werkes trägt das Datum 20. März 1594. Von seinen Werken, die sangbar und in gutem Stile geschrieben sind, kennt man: 1) »*Cantiones sacrae 4 vocum*« (München, Ad. Berg, 1590, in 4°; zweite Auflage 1594). 2) »*Intonationes vespertinarum precum una cum singulorum tonorum Psalmodiis*

(quae vulgo Falsi Bordoni dicuntur) 4 *vocum*« (ebend. 1590, in Fol.; neu gedruckt 1591 und 1594 bei demselben). 3) »*Hymni* 5 *vocum de tempore per totum annum etc.*« (ebend. 1590, in Fol.; mit dem vorhergehenden 1591 und 1594 neugedruckt, gross in Fol.). 4) »*Canzonette à* 4 *voci*« (ebenda 1595). Auf folgenden Werken nennt er sich Zachriis: 5) »*Intonationes vespertinarum precum* 4 *voc. et hymni* 5 *vocum pro toto anno*« (Monach, 1594, reg. Fol.). 6) »*Hymni* 5 *voc. juxta ritum Romanum, Bambergensem, Constantiensem etc.*« (Monachi, 1594, Fol. maj.). Das No. 3 bezeichnete Werk ist zugleich enthalten in der Sammlung »*Patrocinium musices*«.

Zaccharias, Johann, deutscher Tonkünstler, welcher in der ersten Hälfte des 16 Jahrhunderts lebte, ist nur durch vierstimmige Motetten bekannt, welche sich in der Sammlung befinden: »*Officia Paschalia. De Resurrectione et Ascensione Domini*« (Vitebergae, apud Georgium Rhau, 1539). Exemplare befinden sich auf der Münchener Königlichen und der Universitäts-Bibliothek zu Jena.

Zacchini, Julius, Organist an St. Georgii Majoris zu Venedig in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, liess drucken: »*Motecta* 4 *voci*« (Venedig, 1572, in 4°).

Zacconi, Ludovico, Mönch des Augustiner-Ordens und Chordirektor dieses Klosters, war zu Pesaro um die Mitte des 16. Jahrhunderts geboren. 1593 trat er als Sänger in die Dienste des Erzherzogs Karl von Oesterreich und zwei Jahre später in die des Kurfürsten von Baiern. Später scheint er nach Venedig zurückgekehrt zu sein. Er ist der Autor eines Buches, welches zu den besten italienischen seiner Art gehört. Er behandelt im zweiten Theile die Anfangsgründe der Musik überhaupt, und der Composition insbesondere in deutlich bestimmten Regeln, ausserdem enthält es über den Standpunkt und das Fortschreiten der Musik im Anfang des 17. Jahrhunderts und über die in seiner Zeit gebräuchlichen Instrumente genaue Nachrichten. So giebt der Verfasser beispielsweise die ganze Tonleiter der Violine nicht höher als bis ins zweigestrichene *b* an. Ein Beweis, dass man 1596 noch nichts von den verschiedenen Verrückungen der Hand beim Violinspielen wusste. Der Titel dieses Werkes heisst: »*Pratica di Musica, utile e necessaria, si al compositore, per comporre i canti suoi regolarmente, si anco al cantore, per assicurarsi in tutte le cose cantabile. Divisa in quattro libri, nei quali si tratta delle cantilene ordinarie de' tempi, de' prolationi, de' proportioni, de' tuoni, e della convenienza di tutti gli istrumenti musicali. Si insegna a cantar tutte le compositioni antiche, si di chiara tutta la Messa del Palestrina, co'l titulo: l'Ome armé, con altre cose d'importanza e dilettevoli*«. Parte I (Venezia, 1592, in Fol.). Eine zweite Ausgabe dieses ersten Theils erschien Venedig 1596. Der zweite Theil: »*Pratica di Musica, seconda parte. Divisa e distinta un quattro libri ne' quali primieramente si tratta degli elementi musicali, cioe de' primi principii come necessarii una tessitura o formatione delle compositioni armoniali; de' contrappunti semplici ed artificiosi da farsi in cartella ed alla mente sopra canti fermi; e poi mostrandosi come si facciano i contrapunti d'oppii d'obbligo, e con consequenti. Si mostra finalmente come si contessino più fughe opra i predetti canti fermi ed ordischino cantilene a due, tre, quattro e più voci*« (Venezia, 1622, in Fol.).

Zach, Johann, Organist und Contrapunktist, ist zu Czelakowicz in Böhmen gegen 1705 geboren; er wurde nicht nur zu den besten Organisten seiner Zeit gerechnet, sondern war auch als geschickter Violinist und Componist bekannt. Sein Lehrer im Contrapunkt war Czernhorsky, Pater des Franziskanerklosters und zugleich Kapellmeister der Jacobskirche in Prag, in deren Kirchenchor Zach als Chorknabe eintrat. Nachdem dieser an mehreren Kirchen Prags als Organist fungirt und seinen Ruf als solcher begründet hatte, bewarb er sich um die Domorganistenstelle, die aber ein wenig bedeutender Musiker erhielt, worauf Zach Prag verliess und nach Mainz ging, wo er vom Kurfürsten als Kapellmeister angestellt wurde. Hier bewährte er sich in allen Stücken

und zog auch treffliche Schüler. Er starb 1773 in Bruchsal in Baden. Nach der »Leipziger musikalischen Zeitung« (Jahr II, S. 159) war er durch unglückliche Liebe zu einer Gräfin in eine sonderbare Art von Verrücktheit verfallen, bei welcher er einzig nur in Bezug auf Composition und Contrapunkt vollständig klar blieb. Von seinen Compositionen ist nur ein Clavierconcert 1766 gestochen worden. Symphonien und Sonaten für Clavier und Violine blieben Manuscript.

Zachardi, Florido, italienischer Componist, lebte Ende des 16. Jahrhunderts und ist durch folgendes Werk bekannt: »*Cantiones sacrae quinque, sex et septem vocum*« (Venetiis, 1591, in 4°).

Zachariae, J. F. L., Musikdirektor zu Magdeburg, trat als Nachfolger von Rolle (s. d. Art.) 1783 in dessen Stelle. Er hinterliess Kirchencompositionen im Manuscript, zu welchen auch gehört: »Kirchenmusik, welche bei der St. Katharinenkirche am 2. Septbr. 1795 zu Magdeburg Vor- und Nachmittags ausgeführt worden ist«. Gedruckt ist von ihm: »Skolien oder Gesänge bei freundlichen Zusammenkünften« (Sandersleben, Lorenz, 1796).

Zachariae, Just. Friedrich Wilhelm, Professor der schönen Wissenschaften am Gymnasium und Kanonikus am Cyriaksstifte zu Braunschweig, wurde am 1. Mai 1726 zu Frankenhausen im Schwarzburgischen geboren und starb in Braunschweig am 30. Januar 1777. Als Poet war er durch seine komischen Heldengedichte bekannt, beschäftigte sich auch ernsthaft mit der Musik. Er dichtete und componirte 1756 das Oratorium: »Die Pilgrime von Golgatha« (Manuscript). Ferner gab er 1760 eine Reihe von Gesangstücken mit Clavierbegleitung, »Sammlungen einiger musikalischen Versuche« heraus, die 1768 in neuer Ausgabe erschienen. Der erste Theil ist italienisch, der zweite deutsch und jeder enthält drei Sinfonien und neun Arien. In »Historische und kritische Beiträge« von Marpurg (Band III, S. 71, 76) ist ein launiger Brief von Z. »Ueber das musikalische Ausschreiben« enthalten.

Zachau, Friedrich Wilhelm, wurde als der Sohn eines Stadtmusikus in Leipzig am 19. November 1663 geboren. In Eilenburg, wohin sein Vater später übersiedelte, verbrachte er seine erste Jugend. Er erlernte neben den Schulwissenschaften gründlich die Stadtpfeiferei und das Orgelspiel, in welchem er sich unter Thiel's Leitung in Stettin noch vervollkommnete. 1684 erhielt er einen Ruf als Organist an die Liebfrauenkirche in Halle a. S. In diesem Amte blieb er bis zu seinem Tode, am 14. August 1721. Unter vielen anderen tüchtigen Musikern, die er bildete, hat er vornehmlich den Ruhm, der Lehrmeister des grossen Händel gewesen zu sein. Zachau hinterliess im Manuscript treffliche Orgelstücke, von denen einige in Sammlungen aufgenommen sind, z. B. in: »Sammlung von Präludien, Fugen, ausgeführten Chorälen u. s. w. von beühmten Meistern« (Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Zache, lateinisch Zacheus, belgischer Musiker des 16. Jahrhunderts, nur bekannt durch Compositionen, welche sich in folgenden Sammlungen vorfinden: »*Jardin musical contenant plusiers belles fleurs de chansons à trois parties, choysies d'entre les oeuvres de plusiers authcurs excellents en l'art de musique ensemble le blason du beau et laid tetin propres tant à la voix comme aux instruments. Le premier livre*« (En Anvers, par Hubert Vuaelrant et Jean Laet, in 4° obl.). »*Recueil des fleurs produites de la divine musique à trois parties par Clément non Papa, Thomas Crequillon et autre excellents musiciens*« (A Lovain, de l'imprimerie de Pierre Phalèse, libraire juré, l'an 1569, petit in 4° obl.).

Zachov, Peter, Tonkünstler und Stadtpfeifer, vornehmlich Cornetbläser, in Lübeck in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, gab folgende Werke heraus: »Sieben Branlen mit dazu gehörigen Gigen, Gavotten und mit drei Couranten bei jeglicher Branle« (Lübeck, 1683, in 4°). »Erster Theil verstimmter Viol di gamb Lustspielensolo, bestehend in Preludien, Alemanden, Couranten, Balletten und Chiquen« (Lübeck, 1693, in Fol.). Moller »*Cimbria literata*«, Tom I, Seite 748.

Zaenkl, D., Mönch des Franziskaner-Ordens, geboren 1719 zu Unterwinckling in Baiern, nahm 1740 das Ordenskleid und starb in München 1783. Für sein Kloster schrieb er mehr denn hundert Messen, Offertorien und Litaneien, die Manuscript blieben.

Zagagnoni, Pater Franziskus, wurde am 3. Febr. 1767 zu Argenta in der Provinz Ferrara geboren, und erhielt den ersten Musikunterricht von Pettarini und Massa-Lombardi. In Bologna unter P. Martini's und P. Mattei's Anleitung beendete er seine Studien. Zuerst Kapellmeister der Ursulinerkirche zu Ferrara, zog er sich später in das Kloster der zwölf Apostel zu Rom zurück, wo er ebenfalls die Funktionen des Kapellmeisters übernahm. Er starb am 7. April 1844. In den Archiven des letztgenannten Klosters und denen der Ursulinerkirche zu Ferrara befinden sich seine zahlreichen Compositionen. Es seien besonders angeführt: Eine vierstimmige Messe mit Orchester, ein vier- und ein dreistimmiges Miserere, ein Requiem mit Orchester und achtstimmige zweichörige Motetten.

Zaghini, Giacomo, ein um 1730 berühmter Sänger, von dem Mattheson sagt, seine Stimme habe sich vom *a* bis zum dreigestrichenen *d* erstreckt, und er habe die Faustina, in deren Gesellschaft er sich befunden habe, noch übertroffen.

Zahlen und deren Bedürfniss in der Musik (s. Ziffern).

Zahn, Christoph Jacob, geboren am 12. Sept. 1765 zu Althengstadt bei Calw, starb als Doktor der Rechte und Vice-Präsident der Würtembergischen Kammer am 8. Juli 1830. Er beschäftigte sich zugleich viel mit ernsten Musikstudien und war einer der ersten, welche die Gedichte von Goethe, Schiller, Kleist, Voss u. s. w. in Musik setzten.

Zakowsky, Joseph, Musikliebhaber, geboren zu Iglau in Mähren gegen 1810. Geschickt im Clavier- und Guitarrenspiel, liess er sich in Duos für beide Instrumente hören, indem er mit der rechten Hand das Clavier mit der linken die Guitarre spielte. Gedruckt sind von ihm: »*Tantum ergo*, für vier Stimmen, Orchester, Orgel (Wien, Bermann). »*Te deum laudamus*, für drei Stimmen, zwei Clarinetten, zwei Hörner, zwei Trompeten, Pauken, Bass und Orgel« (ibid.). Deutsche und ungrische Tänze.

Zambomba heisst ein, in Spanien noch heut namentlich beim Tanz sehr beliebtes Instrument der einfachsten Art. Es besteht nur aus einem irdenen Topf, über den eine Pergamenthaut gespannt ist. Diese hat in der Mitte ein kleines Loch, in welches man ein Stäbchen steckte; dies wird dann tactmässig auf und nieder bewegt und das dadurch hervorgebrachte rhythmische Geräusch ist vollständig genügend, um die Spanier tanzlustig zu machen und ihre Tänze zu regeln.

Zamboni, Luigi, einer der berühmtesten italienischen Buffonisten im Anfange des 18. Jahrhunderts, wurde zu Bologna 1767 geboren und auch dort zum Sänger ausgebildet. 1790 trat er in Ravenna in einer Oper von Cimarosa zum ersten Male auf und sang mit vielem Beifall nacheinander an den Theatern zu Modena, Parma, Florenz und Rom. Er war einer der Sänger, für die Rossini die Partie des Barbier schrieb, die er auch 1816 zuerst sang. Bald darauf nahm seine Stimme ab, und er zog sich 1825 nach Florenz zurück, wo er am 28. Febr. 1837 starb.

Zamminer, Friedrich, ist zu Darmstadt, wo sein Vater, Johannes Zamminer, als Geh. Oberforstrath lebte, 1818 geboren, studirte in Giessen Philologie, wurde 1840 Schuldirektor zu Michelstadt und 1843 Professor der Physik in Giessen, als welcher er am 16. August 1856 starb. Er ist der Verfasser des trefflichen Werkes: »Die Musik und die musikalischen Instrumente in ihrer Beziehung zu den Gesetzen der Akustik« (Giessen, 1855, J. Rücker'sche Buchhandlung), mit zahlreichen Holzschnitten.

Zamir (arab.), ein oboenartiges Instrument der Türken (s. Zurna).

Zamir-el-soghayr, die kleinste Art der Zurna.

Zampogna, italienischer Name für Schalmey (s. d.), aber auch für die

Sackpfeife (s. d.). Daher *zampognare*, auf der Sackpfeife blasen, und *zampognaro* ein Bockpfeifer.

Zanata, Dominico, Venetianischer Componist aus dem Ende des 17. Jahrhunderts, nur noch durch seine Werke bekannt, zu denen folgende gehören: »*Sonate da chiesa a 3 stromenti, due violini e violoncello, col basso continuo per l'organo*«, op. 1 (Bologna, 1689, in 4°). »*Intrecci armonici diversi, espressi in cantate a voce sola di soprano o contr'alto*«, op. 4 (Venedig, 1697, in 4° obl., in Partitur). »*Cantate in soprano, a voce sola, e ariette con violini unissoni*«, op. 6 (Venedig, 1698, in 4° obl., erste Ausgabe Venedig bei Sala, 1695). Traeg's Katalog in Wien enthält von diesem Autor im Manuscript die Compositionen: »*Salmo* 109, *Dixit Dominus Domino meo etc.*, 2 *Cori p.* 8 *Voci reali a Capella in Canone con* 2 *Violini in Canone ed una Viola*«. »*Laetatus* 8 *Voci a* 2 *Corni a Capella in Canone, con* 2 *Viol in Canone ed una Viola*«. »*Magnificat a detti*«.

Zanchi, Liberalis, auch Zanchius, war Hofmusikus und Organist des Kaisers Rudolph II. und zu Treviso gegen 1570 geboren. Im Anfange des 17. Jahrhunderts lebte er als angesehener Tonkünstler in Prag. Er gab heraus: »*Cantiones* von vier und acht Stimmen zu allerlei Instrumenten« (Prag, 1603). »*Quinque psalmorum in vesperis concinendorum octonis et duodenis vocibus*« (Prag, 1603, in 4°).

Zander, Friedrich, geboren zu Königsberg in Preussen am 14. Juli 1811, erwählte die wissenschaftliche Laufbahn, wurde Dr. der Philosophie, Privatdocent und Lehrer am Friedrichs-Collegium seiner Vaterstadt. Dabei erhielt er auch eine gründliche Ausbildung in der Musik von seinem Vater, einem kunstgeübten Dilettanten, der ihm gründlichen Unterricht in der Theorie und im Clavierspiel zu ertheilen vermochte. Im Violinspiel unterrichtete ihn Sobolewski und so erwarb er eine umfassende Musikbildung, die ihn zu einem der einflussreichsten Förderer der Musikzustände Königsbergs werden liess. 1843 stiftete er mit Sobolewski die „Musikalische Akademie« (zur Pflege der Musik im strengen Stil), welcher er, nach steter Wiederwahl zum Obervorsteher, durch 33 Jahre als oberster Leiter vorstand, bis er dies Amt am 1. Novbr. 1876 niederlegte. 1850 gründete er mit Sobolewski, Marpurg, Louis Ehlert u. A. den Königsberger Tonkünstlerverein und bekleidete das Amt eines Präsidenten desselben, so lange er bestand — bis 1855. Als Organ dieses Vereins rief er auch 1851 die »Musikalische Monatsschrift« ins Leben, die er $1^1/_2$ Jahr lang (1851 bis 1852), so lange sie sich halten konnte, redigire. Seinen Bemühungen namentlich hat Königsberg die Aufführung der grösseren Oratorien älterer und neuer Zeit zu danken. In den Jahren von 1859—1874 veranstaltete er Provinzialmusikfeste, bei denen Künstler ersten Ranges mitwirkten und die hervorragendsten Dirigenten sich betheiligten. Von seinen zahlreichen Compositionen sind nur ein- und auch mehrstimmige Lieder gedruckt. An schriftstellerischen Publikationen sind hier zu erwähnen: »Die Tannhäusersage und der Minnesänger Tannhäuser« (1858) und »Ueber Mendelssohn's Walpurgisnacht« (1862). 1861 erhielt Zander den rothen Adlerorden und 1868 wurde er zum Professor ernannt. Mit dem ersten October 1877 trat er aus Gesundheitsrücksichten in den Ruhestand.

Zanetti, Antonio, auch Zanettini, Componist aus der Venetianischen Schule, wurde 1676 als Sopranist in die Kapelle der Markuskirche aufgenommen und erhielt Compositionsunterricht von Legrenzi. Nachdem er dann später eine Zeit lang in Modena Herzoglicher Kapellmeister gewesen war, kehrte er 1686 nach Venedig zurück, und bethätigte sich als talentvoller dramatischer Componist. In Venedig wurden aufgeführt: »*Medea in Atene*« (1675 bis 1678), »*Aurora in Atenê*« (1678), »*Irene e Costantino*« (1681), »*Temistocle in Bando*« (1683), »*Virgilio console*« (1704), »*Artaserse*« (1705) und in Bologna 1711. Zanetti starb 1708.

Zanetti, Francesco, Kapellmeister an der Hauptkirche zu Perugia, ge-

boren zu Volterra gegen 1740, verlor 1770 die bezeichnete Stelle als er in einer von ihm componirten Oper die Tenorpartie an Stelle des weggelaufenen Sängers, um die Aufführung zu ermöglichen, selber sang. Nun durchreiste er mit seiner Frau, einer Sängerin, Italien, und erschien dann 1790 in London, wo er noch in demselben Jahre starb. Hier sind auch einige seiner Instrumentalwerke gedruckt: «Sechs Trios für zwei Violinen und Violoncell«, op. 1 und 2 (London). Sechs desgl., op. 4 (ibid.). »Sechs Quintette für drei Violinen und zwei Violoncell«, op. 3 (ibid.). »Sechs Trios für zwei Flöten und Bass«. Opern sind folgende bekannt: »*Antigone*« (Livorno, 1765). »*Didone abbandonata*« (ebenda 1766). »*Le Cognate in contesa*«, opera buffa (Alexandria, 1783). In der Uebersetzung wurde auch auf deutschen Theatern: »Das Wäschermädchen« gegeben. Einige Arien daraus finden sich in Hiller's Arien-Sammlung: »Mutter Natur«.

Zanetti, P. Zaccaria, Franziskaner-Mönch, geboren zu Bologna, lebte in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er gab eine Sammlung von Motetten heraus, deren mehrere von ihm componirt, der grösste Theil von wenig bekannten Franziskanern herrühren. Der Titel lautet: »*Sacrae et divinae cantiones binis acternis vocibus ad organum decantandae, ex pluribus musicis excellentissimis cum nunquam basso ad organum commodum noviter editae*« (Venetiis, apud Alex. Vincentium, 1619, in 4°).

Zang, Johann Heinrich, Cantor zu Mainstockheim, hat sich als Componist, Schriftsteller, Instrumentenmacher, Kalligraph und Notenstecher vortheilhaft bekannt gemacht. Er wurde am 13. April 1733 zu Zella St. Blasien im Gothaischen geboren. Sein Vater, ein ungarischer Oberlieutenant, hatte sich dort niedergelassen, und hielt den Sohn frühzeitig zur Erlernung der lateinischen und griechischen Sprache an. Der Sohn jedoch wendete seine Neigung hauptsächlich der Ton- und Zeichenkunst zu und genoss in Leipzig, wohin er in seinem siebenzehnten Lebensjahre gegangen war, zwei Jahre lang den Unterricht Joh. Seb. Bach's. Dann ging er als Kanzlist nach Koburg, später nach Kloster Banz, wo er zugleich die Organistenstelle übernahm und im Jahre 1751 als Cantor nach Wallsdorf bei Bamberg. Jedoch 1752 vertauschte er diesen Ort mit Mainstockheim in Baiern, wo er trotz anderer Vorschläge bis zu seinem Tode am 18. August 1811 verblieb. Compositionen sind folgende von ihm bekannt: »Zwei vollständige Jahrgänge von vollstimmigen Kirchencantaten auf alle Fest- und Sonntage, in Musik gesetzt.« »XII Trios für Orgel mit Manualen und Pedal«. »VI Claviersonaten«. »Singende Muse am Main«, 1776 von ihm selbst in Kupfer gestochen. Dann gehört der zweite Theil eines technischen Werkes hierher: »Der vollkommene Orgelmacher oder Lehre von der Orgel- und Windprobe« (Nürnberg, Schneider & Weigl, 1804, klein 8°, 175 S., mit einer Vorrede und zwei Tafeln). Eine frühere Ausgabe erschien ebenda 1798. Zwei spätere Ausgaben des lehrreichen Buches 1810 und 1829 ebenda in 8°.

Zange oder Zangius, Nicolaus, Kapellmeister des Kurfürsten Johann Sigismund von Brandenburg zu Berlin, ward an Trinitatis des Jahres 1612 mit 1000 Thlr. Gehalt als solcher angestellt; nach dem Titel eines unten angegebenen Werkes war er um 1597 Fürstlich Braunschweigischer Kapellmeister, auch befand er sich eine Zeit lang im Dienste des Kaisers Rudolph II. Um das Jahr 1620 war er bereits verstorben, wie aus einem von Jacob Schmidt herausgegebenen Werke zu ersehen ist. Von Zange's Werken befinden sich: 1) in der Bibliothek der Ritter-Akademie zu Liegnitz: a. »Etliche Schöne Teutsche Geistliche und Weltliche Lieder mit fünff Stimmen Componirt durch Nicolaum Zangium, Bischöfflichem Fürstlich Braunschweigischen Kapellmeister. Gedruckt zu Köln durch Gerardum Grevenbruch. Im Jahre 1579.« (5 Stimmbücher f. S. A. J. B. 21 Nummern.) b. »Ander Theil deutscher Lieder mit drei Stimmen Componirt vnd gesetzt durch Nicolaum Zangium. Rom. Kays. Maj. Hoffdiener. Gedruckt zu Wienn in Oesterreich bei Ludw. Boemoberger in der Lämblbürschen im Jahre 1611«. (Drei Stimmbücher in 4°, 18

Nummern). 2) in der Danziger Stadtbibliothek: »*Cantiones sacrae (quae tam viva voce, quam omnis generis instrumentis in laudem et honorem dei ter opt. max. usurpari solent). Sex vocum musicis numeris absolutae et in lucem editae per Nicolaum Zangium*« (Lipsiae, sumtibus Nicolai Nerlichii typis Valentini, 1630) zusammen 30 Nummern; nur 5 Stimmbücher vorhanden, *vox sexta* fehlt. In der Dedication an den Baron von Wurben nennt Zange diese Motetten seine Erstlinge, sie sind erst nach seinem Tode herausgegeben worden. 3) in der Bibliothek zu Berlin: »Lustige Neve deutsche Lieder vnd Quodlibeten durch Nicolaum Zangium, weyland gewesenen Churfürstlich Brandenburgischer Kapellmeister. Mit 5 und 6 Stimmen componirt vnd nun durch Jacobum Schmidt Churfürstl. Brandenb. Musicum zusammengetragen vnd in Druck verfertiget. Im Jahre Christi MDCXX gedruckt zu Berlin durch Georg Rungen. In Verlegung Johann Kallen, Buchhändler daselbst. Dem Markgrafen zu Brandenburg Georg Wilhelm dedicirt von Jacob Schmidt«. Dies Werk enthält: 1) Zehn Lieder für sechs Stimmen, darunter eins für Solo und Chor (»Ein Dama schön in Garten gehn«). 2) Acht Lieder für fünf Stimmen; von dem letzten derselben (»Vnd sol mir *La sol fa mi re* helfen dann«) ist nur die Tenorstimme vorhanden. Ferner befinden sich auf der Berliner Königl. Bibliothek: »Musikalischer Zeitvertreib«, gedruckt Nürnberg bei Paul Kaufmann, 1609 (nur 2 Stimmen: *Canto* und *Basso*); sie enthalten von Zange No. 2 »Ich ging einmal spatzieren zu Cölen an dem Reine«, 4 Stimmen; No. 12 Quodlibet 5 Stimmen: »Ich wil zu Land ausz Ihr Pavren und Lavren«. No. 13 »Wer Frawen Gunst erlangen wil« a 5 Stimmen. No. 15 »Ein Einfalt zu dem Pfarrherr sprach«. No. 16 »Ade mein Hertzen Krönlein« a 5 Stimmen. No. 18 »Zw Dienst wil ich ihr singen«. In *Cantico canticorum Salomonis*«, Cap. 7: »*Veni, veni delecte mi*« (8 stimmig, 1603) Manuscript von Adam Gumpelzhaimer's Hand. »*Hierusalem gaude a voc.*« »*In salutare tuum a 7 voc.*« In Bodenschatz's »*Flori legium*« (1688) sind von Zange abgedruckt: »*Surexit Cristus 8 voc.*« (Band I, No. 94). »*Quaerite primum regnum dei 6 voc.*« (Band II, No. 47). »*Angelus ad pastores 6 voc.*« (Band II, No. 74). »*Veni sancte spiritus 8 voc.*« (Band II, No. 116).

Zanger, Johann, ein Tonkünstler, der um die Mitte des 16. Jahrhunderts in Braunschweig gelebt hat, denn das kleine Lehrbuch der Musik, welches er herausgegeben, trägt in der Zuschrift das Datum Braunschweig, den 10. Juni 1552. Der Titel des sauber gedruckten Büchleins heisst: »*Practicae musicae praecepta, pueritae instituendae gratia, ad certum methodum revocata*« (Lipsiae, apud Georg Hantzsch, 1554, in 4°, 19 Blätter).

Zani, Andrea, ein um 1740 lebender italienischer Componist und Violinist, war aus Casale maggiore in der Lombardei gebürtig. Folgende seiner Compositionen wurden zu Amsterdam bei Roger gestochen: »*Sei concerti grossi a 2 violini principali, 2 violini di ripieno, violetta, violone ed organo*« (Amsterdam, Roger). »*Sei sinfonie a due violini, viola di gamba et organo*«. »*Dodici concerti a violino solo, 2 violini di ripieno, violetta ed organo*«.

Zani de Ferranti, s. Ferranti.

Zannotti, Camilla, lateinisch Jeanottus, Contrapunktist und Kirchencomponist, Vicekapellmeister des Kaisers Rudolph II., wurde zu Cesene in der Romagna gegen 1545 geboren. Folgende gedruckte Compositionen dieses Autors können angeführt werden: eine Sammlung vierstimmiger Messen: »*Missarum cum quinque vocibus liber primus, nuper aeditus*« (Venetiis, apud Angelum Gardanum, 1588, in 4° obl.). »*Il primo libro delli Madrigali a sei voci. Nuovamente posti in luce*« (Venetia, appresso Angelo Gardane, 1589, in 4°). Ein Theil der Madrigale, welche diese Sammlung enthält, wurden mit andern fünf- und zwölfstimmigen, von denen einige deutsche Texte enthalten, in einer neuen Ausgabe herausgegeben. Der Titel dieser Sammlung heisst: »*Madrigale a 5, 6 et 12 voci*« (Nüremberg, 1590, in 4° obl.). »*Sacrae Symphoniae octo vocum*« (Nüremberg, Wittwe Gerlach, 1562, in 4° obl.). Diese Sammlung enthält Motetten für Doppelchor.

Zanotti, Francesco Maria, berühmter Professor der Philosophie und Geometrie und Bibliothekar der Akademie der Wissenschaften zu Bologna, wo er am 6. Jan. 1692 geboren wurde und am 24. Decbr. 1777 starb. Sein Name findet hier Platz wegen der Briefe, die er an P. Giov. Sacchi in Bezug auf dessen Abhandlung: »*Della divisione del tempo nella musica etc.*« geschrieben. Diese Briefe wurden vereinigt mit denen des P. Martini und G. Sacchi, über ein anderes Werk desselben unter folgendem Titel herausgegeben: »*Lettere del Sig. Franc. Maria Zanotti del P. Giamb. Martini, e del P. Giovenale Sacchi, Accademici dell' Istituto di Bologna, nelle quali si propongono e risolvono alcuni dubbi appartementi al trattato: Della divisione del tempo nella musica, nel ballo e nella poesia, pubblicato in Milano l'anno* 1770, *e all' altro: Delle quinte successive nel contrappunto, e delle regole degli accompagnamenti publicato l'anno* 1780« (Milano, 1782, in 4°).

Zanotti, Giovanni Calisto, Abbé, Neffe des Vorigen, wurde 1734 zu Bologna geboren und studirte daselbst Musik unter P. Martini. Er wurde in dieser Stadt Mitglied der *Academia filharmonic* und war als Kapellmeister an der Petronituskirche thätig. Im Theater-Almanach von Mailand im Jahre 1790 wird er unter den dramatischen Componisten aufgeführt. Jedenfalls schrieb er viele Kirchenmusik, ein *Dixit*, das Burney zu Bologna 1770 hörte, wird von diesem sehr gerühmt. Zanotti starb 1817 zu Bologna.

Zapata, Dom. Maurizio, Mönch des Klosters Monte Cassino, geboren zu Parma 1640, starb in seinem Kloster 1709. Eine kleine Abhandlung von ihm über den Gregorianischen Gesang führt den Titel: »*Ristretto e breve discorso sopra le regole del canto fermo*« (Parma, per Giuseppe dell' Oglio e Ippolito Rosati, 1682, in 4°).

Zapata, eine an italienischen Höfen übliche Festlichkeit, welche meist aus theatralischen Vorstellungen, Musik und Tanz besteht und zu Ehren hochstehender Personen veranstaltet wird.

Zapateado, ein spanischer Nationaltanz im $^3/_4$ oder $^3/_8$ Tact, der sich durch seine Wildheit und durch den Lärm, mit dem er getanzt wird, auszeichnet. Die Pas werden gewissermaassen mit den Füssen gestampft.

Zapfenstreich heisst das mit dem Signalhorn oder der Trommel gegebene Abendsignal, nach welchem sich alle Soldaten um 9 Uhr in ihren Kasernen oder Quartieren und im Lager in ihren Zelten einfinden müssen. Bei Feierlichkeiten wird der Zapfenstreich nicht blos von den Spielleuten der Wachen (Hornisten und Tambours), sondern von denen ganzer Regimenter, auch von einem Armeecorps, mit Zuziehung sämmtlicher Musikchöre, ausgeführt, und heisst dann Grosser-Zapfenstreich, der dann richtiger eine Monstre-Serenade mit anschliessendem grossen Zapfenstreich genannt werden müsste. Nach historischen Ueberlieferungen soll der Zapfenstreich eine Einrichtung Wallenstein's aus dem 30jährigen Kriege sein. Um 9 Uhr Abends wurde im Lager dieses Feldherrn ein Signal gegeben, auf welches jeder Marketender den Zapfen des Fasses schliessen, oder wie man es damals nannte, streichen musste. Es durfte dann weder Wein, Bier noch Branntwein ausgeschenkt werden. Auch soll häufig ein Strich mit Kreide über den Zapfen der Fäser gemacht worden sein, um den weiteren Verkauf von Getränken zu untersagen. Zuwiderhandelnde wurden mit hohen Geldstrafen belegt und verloren das Privilegium als Marketender. Es war dies das einzige Mittel, um die damals noch wenig disciplinirten Mannschaften zum Schlafengehen zu bewegen. So darf ja noch heute kein Soldat ohne Urlaubskarte nach dem Zapfenstreich Kaserne, Quartier oder Bivouak verlassen.

Zappa, Francesco, Virtuose auf dem Violoncell, befand sich 1781 in Deutschland auf Reisen und erweckte durch seinen sanften und schönen Ton die Bewunderung der Zuhörer. Zu Paris sind 1776 sechs Claviersonaten mit einer Violine als op. 6 gestochen worden.

Zappa, Simeone, Franziskanermönch und zugleich Musiklehrer zu Venedig, geboren zu Aquileja in Illyrien um die Mitte des 17. Jahrhunderts gab heraus:

»*Regolette de canto fermo et de canto figurato latino et volgare italiano con ogni brevita nouamente composte et compilate*« (Venetia, 1700). Am Ende des Traktats, welcher aus zwanzig Blättern besteht, liesst man: »*Ad laudem Dei et Beatae Virginis explicit facile principium musicale editum a fratre. Aquilano Liryciense ordinis minor. Conventualium*« (Venetiis, per Augustinum de Bendonis, 1637).

Zappasorgo, Giovanni, Componist des 16. Jahrhunderts, geboren zu Treviso, gab heraus: »*Napolitane a tre voci*«, lib. I (Venezia, 1571, in 8°). *Idem*, lib. II (ibid. 1573, in 8°). Eine andere Ausgabe dieser zwei Bücher erschien zu Venedig 1582 und eine dritte 1588.

Zarge heisst die dünne, aus einem Spahne harten Holzes geschnitzte Seitenwand, welche bei den Bogeninstrumenten Decke und Boden verbindet, s. Violine.

Zarlino, Giuseppe, Venetianischer Componist und berühmter Theoretiker, wurde im Juli 1517 in der zu Venedig gehörigen Fischer- und Hafenstadt Chioggia geboren. Dies Datum stimmt zwar nicht mit seinen eigenen Angaben überein, denn er erwähnt in seiner Schrift »*Della origine dei R. F. Capucini*«, dass er im Juli 1521 ungefähr zwei Jahre alt gewesen sei; dem widersprechen jedoch die Kirchenbücher seiner Vaterstadt in so entschiedener Weise, dass man annehmen muss, der Künstler habe sein Alter selbst nicht genau bestimmen können. Dort findet sich nämlich die Angabe, dass er am 22. März 1539 die Diakonats-Weihe erhalten habe, nachdem ihm am 3. April 1537 die vier niederen Weihen ertheilt worden seien. Da aber nach der kirchlichen Disciplin niemand vor zurückgelegtem zweiundzwanzigsten Lebensjahre der Würde des Diakonates theilhaftig werden durfte, so kann Zarlino keinenfalls nach dem 22. März 1517 geboren sein. Am allerwenigsten ist der Angabe des englischen Musikhistorikers Hawkins zu trauen, der im Buch IX, Cap. LXXXIV seiner »*History of the science and practice of music*« das Jahr 1540 als das Geburtsjahr des Zarlino bezeichnet; ihm, sowie den Vielen, welche seine Meinung reproducirt haben, scheinen nicht nur die bischöflichen Archive von Chioggia unbekannt gewesen zu sein, sondern auch die von Z. in seiner Schrift »*Soppli-menti musicali*« gemachten Mittheilungen über eine Unterhaltung, welche derselbe am 5. December 1541 in der Kirche San Giovanni Elemosinario mit dem Organisten Parabosco gehabt, und wo er jenes Jahr als das erste seines Aufenthaltes in Venedig bezeichnet. Hierdurch ist auch ein Irrthum bezüglich des Bildungsganges unseres Künstlers widerlegt, welchen sich verschiedene Musikschriftsteller, u. a. Fétis in der ersten Auflage seiner »*Biographie des musiciens*«, haben zu Schulden kommen lassen, indem sie behaupteten, Z. sei als Knabe in den Chor der Markuskirche zu Venedig aufgenommen und habe hier den ersten Musikunterricht erhalten; denn wenn er, wie aus Obigem unzweifelhaft hervorgeht, bei seiner Ankunft in Venedig schon im Alter von zweiundzwanzig Jahren stand, so wird er jedenfalls schon in seiner Vaterstadt die Anfänge des musikalischen Studiums absolvirt, und den Unterricht der venetianischen Meister, namentlich des Willaert, nur zum Zwecke der höheren Ausbildung gesucht haben.

Können in Bezug auf die Zeit der Geburt des Z. noch Zweifel obwalten, so ist dagegen der Zeitpunkt seines Todes genau zu bestimmen; auch dieser wurde von früheren Historikern irrthümlich in das Jahr 1599 gesetzt und zwar nach dem Vorgange seines ersten Biographen und Zeitgenossen de Thou, der überdies durch die Behauptung, Z. sei im Alter von neunundfünfzig Jahren gestorben, zu der irrigen Annahme des Geburtsjahres 1540 den Anlass gegeben hatte. Neuerdings aber gelang es dem Abate Girolamo Ravagnan, dem Autor einer 1819 in Venedig erschienenen Schrift »*Elogio di Giuseppe Zarlino*«, auch hierüber ins Klare zu kommen. Dieser fand in den Sterbe-Registern der Kirche San Zaccaria zu Venedig die folgende Notiz: »*Addi* 14. *Febrajo* 1589. *E morto il Rdo. M. P. Jsepo Zarlin Maestro di Capela di S. Marco Capelan di S. Severo da etta de anni* 69. *amalato de mal de gotte e cataro da mesi tre*«, woraus zu ersehen ist, dass der Meister nach dreimonatlichem Krankenlager an den Folgen der Gicht und eines Katarrhs im Jahre 1590 nach unserer Rechnung (nach

venetianischem Kalender begann das neue Jahr erst mit dem Monat März) gestorben ist. Die Angaben des Todestages sowie des Alters, welches Z. erreicht hat, sind freilich auch in diesem Dokument unrichtig; das Alter betreffend, so ist schon erwähnt, dass der Zeitpunkt seiner Weihe zum Diakonus dazu berechtigt, das Jahr 1517 als sein Geburtsjahr anzunehmen, und ist er demnach dreiundsiebzig Jahre alt geworden; der Tag seines Todes aber soll, wie Francesco Caffi, ein anderer Biograph, in seiner »*Storia della musica sacra nella già capella ducale di San Marco in Venezia*« (S. 152) behauptet, nicht der 14., sondern der 4. Februar gewesen sein; und in der That verdient das letztere Datum den Vorzug, denn das noch jetzt in den Notariats-Archiven von Venedig vorhandene Testament des Künstlers trägt die Ueberschrift »1589, *Indictione tertia, die Sabathi, tertia mensis februarii*«, auf einer anderen Seite aber die handschriftliche Bemerkung des Notars »5. *febbrajo publicatum viso cadavere*«, woraus Caffi ganz richtig schliesst, dass, wenn Z. am 3. Febr. sein Testament gemacht hat, und am 5. seine Leiche ausgestellt war, er am 4. Februar gestorben sein muss.

Die Schwierigkeiten bei der Feststellung der Daten von Zarlino's Geburt und Tod würden sich wiederholen, wollte man über die ersten vierzig Jahre seines Lebens berichten. Nur so viel ist aus dieser Zeit mit Sicherheit zu melden, dass er von seinem Vater, Giovanni Zarlino (von dem übrigens nichts Näheres bekannt ist) für den geistlichen Stand bestimmt wurde und bei seiner schon erwähnten Ankunft in Venedig mit reichen Kenntnissen ausgestattet war, Dank der gründlichen theologischen, philosophischen, astronomischen und philologischen Studien, mit denen er seine Klosterzeit in Chioggia ausgefüllt hatte. Mehr als alles dieses aber lag ihm die Musik am Herzen, zu welcher er schon von Kindheit an eine natürliche Neigung empfunden hat, wie er dies auch in der Widmung seines Hauptwerkes, der »*Istituzione harmoniche*« mit den Worten ausspricht: »*Fino da i teneri anni hò sempre avuto naturale inchinazione alla musica*«. Auch in dieser Kunst muss er es schon zu einer gewissen Vollkommenheit gebracht haben, bevor er Chioggia verliess, denn jenes von ihm berichtete Gespräch mit dem Organisten Parabosco im Jahre 1541 war in der Hauptsache eine herbe Kritik der Geschmacklosigkeiten, welche sich ein Messer (Maestro) Alberto in seinen Vocalcompositionen hatte zu Schulden kommen lassen. Der Unwille über die, im damaligen Venedig, in unmittelbarer Nähe des grossen Meisters Willaert sich breit machende Halbwisserei und der Wunsch, durch Verbreitung einer gediegenen Musikbildung, jenem Treiben Schranken zu setzen, mag ihn in erster Reihe zu dem stillen emsigen Studium der Musikwissenschaft veranlasst haben, dessen Ergebnisse endlich 1557 in seinem epochemachenden Werke »*Istituzione harmoniche*« zu Tage traten. Das Aufsehen, welches das Erscheinen dieser Arbeit in der musikalischen Welt verursachte, wurde noch verstärkt, als der Autor fünf Jahre später sein zweites Hauptwerk, die *Dimostrazioni harmoniche*« folgen liess. Wie hoch sein Ansehen jetzt auch in seiner Vaterstadt gestiegen war, beweist seine 1565 erfolgte Ernennung zum Kapellmeister der Marcuskirche, sowie die ehrenvollen Umstände, unter welchen dieselbe stattfand. »Da die erlauchten Herren Procuratoren«, so heisst es in seinem Anstellungsdecret vom 5. Juli des genannten Jahres, »für die Marcuskapelle eines Kapellmeisters bedürfen, der nicht nur als Theoretiker und Praktiker den anderen Musikern überlegen sei, sondern auch umsichtig und bescheiden in seiner Amtsführung; und da sie genaue Auskunft über die Fähigkeit und die Bescheidenheit des Giuseppo Zarlino (»*de miss. Pre Iseppo Zarlino*«), sowie auch die Zustimmung seiner Durchlaucht erhalten haben, so ist er zum Maestro der genannten Kapelle erwählt worden«. Und hierbei ist nicht zu vergessen, dass er den berühmten Cipriano de Rore als unmittelbaren Vorgänger hatte: ferner dass Männer wie Claudio Merulo und Andreas Gabrieli gerade um die Zeit als Organisten an den beiden Orgeln der Marcuskirche

wirkten und in dieser Eigenschaften das nächste Anrecht auf die Kapellmeisterstelle hatten.

Mit seinem Eintritt in die praktische Thätigkeit beginnt Z. auch als Componist häufiger hervorzutreten. Bereits in den Jahren 1549 bis 1563 waren von ihm drei Sammlungen von Vocalcompositionen meist geistlichen Inhalts erschienen — gegenwärtig nebst einer 1554—1556 zu Nürnberg erschienenen Sammlung Eigenthum der Königl. Bibliothek zu München — doch scheinen dieselben nur geringen Beifall gefunden zu haben, wie man aus einer Aeusserung seines Schülers Philipp Jusbert (Usbert) zu schliessen berechtigt ist; dieser veröffentlichte 1566 zu Venedig bei Franz Rampazzotto eine neue Sammlung von einundzwanzig Compositionen seines Lehrers unter dem Titel: »*Modulationes sex vocum*« — darunter einige aus den früheren Sammlungen — und bemerkt in seinem, an die Procuratoren von S. Marco gerichteten Vorwort: »Diese Tonstücke sollten zu den »Institutionen« des Meisters ergänzende Beispiele geben, wie er ja ihrer in denselben auch öfter gedenke; sie sollten der Welt zeigen, dass der scharfsinnige, gelehrte Forscher auch ein ausgezeichneter Künstler sei. Aber dennoch sei es nöthig, dass er seinen Meister unter den Schutz jener würdigen Männer stelle, denen er sein ausgezeichnetes Amt verdanke: ihr Ansehen solle ihn vor den giftigen Bissen des Neides sichern, vor dem Gebelle der Misswollenden«. Dass unter den letzteren die Gegner der Zarlino'schen Theorien gemeint seien, ist, wie Winterfeld (»Johannes Gabrieli und sein Zeitalter«, S. 119) sagt, nicht wahrscheinlich, denn ihre Angriffe begannen erst 1581 mit dem Erscheinen von Vincenzo Galilei's »Gespräch über alte und neue Musik«; Jusbert hatte daher wol weniger einen bestimmten Gegner im Sinne, als die Lauheit seiner Mitbürger in Aufnahme der Werke seines Lehrers, den man als Künstler so viel geringer fand wie als Forscher, der in der allgemeinen Meinung hinter seinen viel talentvolleren Amtsgenossen Claudio Merulo und Andreas Gabrieli bei weitem zurückstand. Aber auch dann, als Zarlino's hohe Stellung als Sängermeister an San Marco ihn häufiger als Componisten in die Oeffentlichkeit führte, und trotz der begeisterten Lobsprüche, welche einige Chronisten seinen Compositionen ertheilen, scheinen die Erfolge derselben schwerlich etwas mehr als Achtungs-Erfolge gewesen zu sein. Nichtsdestoweniger betheiligte er sich selbstschaffend bei jeder, die Mitwirkung der Musik erfordernden Gelegenheit; bei der Feier des am 7. Octbr. 1571 bei Lepanto über die Türken erfochtenen Seesieges, bei der Grundsteinlegung der, nach dem Verschwinden der grossen Pest von 1577 von Palladio erbauten Votivkirche del Redentore (Erlöserkirche), bei den Festlichkeiten, welche die Republik während der Anwesenheit des Königs Heinrich III. von Frankreich in Venedig veranstaltete, immer sind es Zarlino's Gesänge, die nach Aussage amtlicher Berichterstatter das versammelte Volk zur Begeisterung hinreissen und die festliche Stimmung des Tages erhöhen. Da jedoch aus den wenigen hinterlassenen Compositionen des Meisters unzweideutig hervorgeht, dass er zwar in der Kunst des Tonsatzes den Vergleich mit den besten seiner Zeit nicht zu scheuen braucht, sich aber in keiner Weise über die von seinen niederländischen Vorgängern, namentlich von Willaert aufgestellten Muster zu erheben vermag, so sind jene Aussagen von zweifelhaftem Werth, ebenso wie die Bemerkung seines Freundes Sansovino (in dessen »*Venezia descritta*«), dass er in der Theorie und in der Composition nicht seines Gleichen habe. Am allerwenigsten verdient die Behauptung Caffi's Glauben, wenn er den Zarlino als den Vater der dramatischen Musik bezeichnet, und eine, während der Feierlichkeiten zu Ehren Heinrich's III. dargestellte Tragödie »*Orfeo*« mit Musik von Zarlino als Beleg für die Richtigkeit seiner Behauptung anführt. Die Musik zu jener »*Tragedia*« kann nach dem Geschmacke der Zeit nur in dem hergebrachten Madrigalstil gehalten gewesen sein und wird nichts mit der um 1600 erschienenen dramatischen Musik gemeinsam gehabt haben, welche nicht blos in Form des Intermezzo die Handlung begleitet, sondern mit ihr aufs

innigste verschmolzen war. Damit ist auch die Unhaltbarkeit von Caffi's weiterer Folgerung bewiesen, der Cardinal Mazarin habe, als er 1645 das Musikdrama der Italiener in Frankreich einführte, vor allem den »*Orfeo*« des Zarlino zur Darstellung verlangt: derselbe wird vielmehr die gleichnamige Oper des Monteverde im Auge gehabt haben, welche den inzwischen zur Geltung gelangten Principien folgte und eben damals in Italien grosse Beliebtheit errungen hatte.

Zur Vervollständigung des Bildes von Zarlino's praktischer Thätigkeit sei noch auf seine Wirksamkeit als Lehrer, so wie als Dirigent seiner Kapelle hingewiesen; von der ersteren zeugen eine Menge von Schülern, welche seines Unterrichts stets nur mit Ausdrücken warmer Dankbarkeit erwähnen; die letztere äusserte sich besonders erfolgreich bei der vom Dogen Niccola da Ponte durch Decret vom 4. April 1579 verfügten Regulirung des Sängerchors von S. Marco, wo selbstverständlich Zarlino's Rath und Mitwirkung wesentlich in Anspruch genommen wurden. Die Pflichttreue, welche er überhaupt in seinem Amte und namentlich bei dieser Gelegenheit bewährte, fand bald danach eine öffentliche Anerkennung in Form eines Geschenkes von fünfzig Dukaten Seitens der Republik. »In Anbetracht«, wie es in dem darauf bezüglichen Decret vom 5. April 1582 heisst, »seiner langjährigen ehrenvollen Dienstzeit, damit er auch fernerhin seine bisherige segensreiche Wirksamkeit fortsetzen möge«. Durch derartige Zeichen des öffentlichen Dankes, für die Staatsbehörden nicht minder ehrenvoll als für den Künstler, wurden seine Leistungen anerkannt, auch nachdem er schon längst aus der Reihe der Lebenden geschieden war. Dreizehn Jahre nach seinem Tode, als es sich darum handelte, seinem Amtsnachfolger Baldassare Donati wiederum einen Nachfolger zu geben, wurde seiner in dem betreffenden Actenstück vom 13. Juli 1603 mit folgenden schmeichelhaften Worten gedacht: »Die erlauchten Herren Procuratoren haben stets nur solche Bewerber berücksichtigt, die sowol als erfahrene Praktiker, wie als gründliche Theoretiker unter ihren Berufsgenossen hervorragten, wie Meister Adriano (Willaert) und nach ihm Meister Cipriano (de Rore) und nach diesem der tiefgelehrte Zarlino *(sic)*, welcher durch seine unschätzbar werthvollen theoretischen Arbeiten der Musikwissenschaft die wichtigsten Dienste geleistet hat«.

Wie schon hier, kurz nach Zarlino's Tode, der Künstler über dem Gelehrten vergessen zu sein scheint, so hat auch die Nachwelt sich an seine theoretischen Arbeiten zu halten, um seine Verdienste nach Gebühr würdigen zu können. Vor allem sind es die dem Patriarchen von Venedig, Vincenzo Diedo, gewidmeten »*Istituzioni harmoniche*«, welche von der Gelehrsamkeit, der Gründlichkeit und dem Ideenreichthum des Meisters ein glänzendes Zeugniss ablegen. Dieses Werk von bahnbrechender Bedeutung, eine Fundgrube für alle späteren Theoretiker, zerfällt in vier Theile, deren erster in 44 Capiteln, sowie der zweite in 51 Capiteln vom Ursprung und der Aufgabe der Musik, von der Natur der Intervalle, den ihnen zu Grunde liegenden Zahlenverhältnissen und von den Tongeschlechtern handeln. Der dritte Theil bildet ein vollständiges Lehrbuch des Contrapunkts und der vierte enthält eine vortreffliche Abhandlung über die Kirchentonarten. Diesem Werke, welches bald nach seinem Erscheinen (1558) eine zweite und dritte Auflage erlebte (1562 und 1573), folgten 1571 die »*Dimostrazioni harmoniche, divise in cinque ragionamenti. Ne i quali si discorrono ed dimostrano le cose della Musica, e si risolvono molti dubbj d'importanza. Opera molto necessaria a tutti quelli, che desiderano di far buon profitto nella intelligenza di cotale scienza*«. Der Inhalt desselben bildet eine Unterhaltung über die speculative und mathematische Seite der Musik, zu welcher ein zufälliges Zusammentreffen des Autors mit seinem Collegen Claudio Merulo und dem Kapellmeister des Herzogs von Ferrara, Francesco Viola im April des Jahres 1562 auf dem Marcusplatz Anlass gegeben haben soll; von hier aus, erzählt Zarlino, habe man sich zu Willaert begeben, und mit ihm, sowie mit einem bei ihm zum Besuche weilenden Freunde aus Pavia, Namens

Desiderio, das Gespräch fortgesetzt. Der etwas pedantische Ton dieses Buches, dessen Dialogform über die Schwierigkeit der hier zu lösenden Probleme in keiner Weise hinweghilft, steht zu der eleganten und klaren Darstellungweise der »*Istituzione*« in beträchtlichem Gegensatz. Dennoch verdient es hochgeschätzt zu werden, da hier der Verfasser zuerst das später nach ihm benannte reine diatonische System aufstellt, und so die gleichschwebende Temperatur einführte, ohne welche eine Entwickelung der modernen Musik überhaupt unmöglich gewesen wäre. Bis auf Zarlino hatte das Pythagoräische System seine Herrschaft behauptet, nach welchem man in Quinten stimmte und mittelst einer Folge von zwölf Quinten, z. B. von *C* aus zu einem *His* gelangte, welches um das kleine Intervall 73 : 74 höher ist, als die Octave von *C* (abwärts zu einem *deses*, welches um ebensoviel tiefer ist, als die tiefere Octave).*) Dies System ergab folgende Verhältnisse:

Töne	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*B*	*H*	*c*
Schwingungszahlen	1	$^9/_8$	$^{81}/_{64}$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^{27}/_{16}$	$^{18}/_9$	$^{243}/_{128}$	2
Stufenweite . . .	$^9/_8$	$^9/_8$	$^{256}/_{243}$	$^9/_8$	$^9/_8$		$^9/_8$		$^{256}/_{243}$

Die Mängel dieses Systems liegen hauptsächlich in dem complicirten Zahlenverhältnisse der grossen Terz, welche unter diesen Umständen bei den Alten mit Recht als Dissonanz gegolten hat. Um dieses zum Aufbau des Dreiklangs und damit für die Ausbildung der mehrstimmigen Musik unentbehrliche Intervall harmonisch brauchbar zu machen, dazu bedurfte es einer Vereinfachung jenes Zahlenverhältnisses, und diese fand Zarlino durch eine Vergleichung der Scalen des Didymus und des Ptolemäus und durch die Verwerthung des, schon jenen Gelehrten bekannt gewesenen Unterschiedes zwischen dem grossen und dem kleinen Ganzton. Die Verhältnisse des von ihm eingeführten diatonischen Systems, in welchem die grosse Terz zuerst als Consonanz erscheint, sind:

Töne	*C*	*D*	*E*	*F*	*G*	*A*	*B*	*H*	*c*
Schwingungszahlen	1	$^9/_8$	$^5/_4$	$^4/_3$	$^3/_2$	$^5/_3$	$^{16}/_9$	$^{15}/_8$	2
Stufenweite . . .	$^9/_8$	$^{10}/_9$	$^{16}/_{15}$	$^9/_8$	$^{10}/_9$		$^9/_8$		$^{16}/_{15}$

Diese Berechnungsweise der Intervalle, welche bis zum heutigen die Basis für alle musikwissenschaftlichen Untersuchungen geblieben ist, fand gleichwohl unter den Zeitgenossen Zarlino's entschiedene Gegner. Die Argumente derselben zu entkräften, war der Zweck des dritten Hauptwerkes des Meisters, welches 1588 unter dem Titel: »*Sopplimenti musicali, nei quali si dichiarono molte cose contenute nei due primi volumi delle Istituzioni et Dimostrazioni, per essere state mal intese da molti, et si risponde insieme alle loro calunnie*« in Venedig bei Francesco de' Franceschi, Sanese (d. h. aus Siena gebürtig) erschien. Namentlich hatte sich Zarlino durch die Kritiken seines ehemaligen Schülers V. Galilei in dessen Buche: »*Dialogo della musica antica e della moderna*« verletzt gefühlt, wiewohl er als maassvoller und feingebildeter Mann in seinen Entgegnungen mit seinem Angreifer äusserst rücksichtsvoll verfährt; und als Galilei in hitziger und rechthaberischer Art im folgenden Jahre einen neuen Angriff auf seinen Lehrer unternahm, wobei er diesmal den guten Ton des literarischen Verkehrs völlig ausser Augen setzte, Zarlino jedoch auch jetzt in seiner würdevollen Haltung beharrte, da musste er schon aus dieser Ursache als Sieger aus dem Kampfe hervorgehen, denn nun war die Theilnahme des zuvor noch unentschlossen gewesenen musikalischen Publikums seiner Person, wie seinen Arbeiten gesichert.

Zwei weitere musikalische Schriften Zarlino's, von deren Existenz er selbst

*) Vergl. Helmholtz „Die Lehre von den Tonempfindungen", dritte Ausgabe S. 489.

in seinen »*Sopplimenti*« berichtet, das eine »*De re musica*« betitelt, in 25 Büchern in lateinischer Sprache, das andere »*Melopeo o musico perfetto*« sind ungedruckt geblieben und bis heute nicht aufzufinden gewesen. Der Verlust des ersteren ist namentlich zu bedauern, in Ansehung des Werthes, welchen der Autor selbst ihm beilegt, indem er es in der Vorrede zu seiner 1580 erschienenen Abhandlung »*De vera anni forma*« mit folgenden Worten ankündigt: »*Quin etiam libros viginti quinque, de Utraque Musica inscriptos, non sine multo sudore composuerim, quos brevi, ut confido tibi, in apertum relatos leges*«. Dafür sind von Zarlino noch eine Anzahl von Schriften nichtmusikalischen Inhalts erhalten, welche ein neues glänzendes Zeugniss von dem umfassenden Wissen des Meisters ablegen. Es sind dies folgende: 1) »*Trattato della Pazienza*« (Venedig, 1561) an seine Gönnerin, Eleonore d'Este, Herzogin von Ferrara gerichtet (dieselbe auf deren Anregung später die »*Sopplimenti musicali*« entstanden), um sie über den Verlust ihrer Mutter zu trösten. 2) »*Informazioni intorno l'origine della congregazione dei revendi frati Cappucini*« (Venedig, 1579), veranlasst durch den Wunsch Zarlino's, einen seiner Landsleute als den Stifter des Capucinerordens zu ehren. 3) »*Discorso intorno al vero anno e il vero giorno, nel quale fu crocefisso N. S. Gesù Cristo*« (Venedig, 1579), in welchem der Autor mit erstaunlichem Aufwand von Scharfsinn, sowie von theologischen, astronomischen und philologischen Kenntnissen zu beweisen versucht, dass die Kreuzigung Christi am Freitag 3. April im achtzehnten Regierungsjahre des Tiberius und im Jahre 3960 nach Erschaffung der Welt stattgefunden habe. 4) Die schon erwähnte Abhandlung »*De vera anni forma sive de recta ejus emendatione*« (Venedig, 1580), ein Versuch den Julianischen Kalender zu verbessern, näher, die aus einer falschen Berechnung des Sonnen- und Mondjahres entstandene Verschiebung des Osterfestes zu rectificiren, welcher Absicht auch die folgende Schrift ihre Entstehung verdankt: 5) »*Risoluzione di alcune dubbj sopra la correzione dell' anno fatta dal Papa Gregorio XIII*« (Venedig, 1583). Diese letzteren Schriften erschienen mit den übrigen vereint in einer Gesammtausgabe der Werke Zarlino's, welche den Titel führt: »*Di tutte l'opere de R. M. Gioseffo Zarlino da Chioggia, maestro di capella della Sereniss. Signoria di Venetia, ch' ei scrisse in luona lingua italiana, già separatamente poste in luce, hora di nuovo corrette accresciute e migliorate, insieme ristampata*« (Venedig, 1589) in vier Bänden, der erste die »Institutionen«, der zweite die »Demonstrationen«, der dritte die »Supplemente« und der vierte die kleineren Schriften enthaltend. Von Uebersetzungen der Zarlino'schen Werke ist (nach Forkel »Literatur der Musik«, S. 378) nie etwas veröffentlicht worden. Mattheson behauptet zwar (»Ehrenpforte«, S. 331) der holländische Organist Peter Sweling, ein Schüler des Zarlino, habe seine Werke ins Holländische übersetzt, aber nicht, dass diese Uebersetzung im Druck erschienen ist. Auch eine deutsche Uebersetzung von Johann Casp. Trost, von welcher Mattheson in demselben Werke spricht, ist niemals in die Oeffentlichkeit gelangt, obwol Trost eine solche in Aussicht gestellt hat. Eine französische Uebersetzung der »Institutionen« von einem Maistre Jehan Lefort, befindet sich, wie Fétis in seiner »*Biographie universelle des musiciens*«, VIII, S. 511 berichtet, als Manuscript in der Bibliothek zu Paris.

In allen schriftstellerischen Arbeiten des Zarlino zeigt sich, wie Ambros in seiner »Geschichte der Musik« (Band IV, S. 412) bemerkt, seine gründliche Kenntniss der lateinischen und griechischen Sprache und das durch dieselbe ermöglichte eingehende Quellenstudium; allüberall zeigen sich die Spuren vielseitiger Gelehrsamkeit und einer wahrhaft imponirenden Belesenheit — wolgewählte Stellen aus lateinischen und griechischen Dichtern, Philosophen und Historikern citirt Zarlino am liebsten im Original — sie sind der kostbare Schmuck seines Buches, denn er versteht den überreichen Apparat sehr geschmackvoll zu ordnen und schreibt selbst den eleganten Stil eines feingebildeten Mannes — ohne Phrasenwerk, ohne gewaltsame Effektstellen — ruhig, klar, verständig. Als guter Theolog kennt Zarlino seinen Hieronymus, Augustinus,

Origenes u. s. w. so gut wie seine classischen Autoren und nimmt sie gleichfalls in reichem Maasse in Anspruch — als Italiener hat er Dante, Petrarca und Ariost ebenso genau inne, er rühmt an entsprechender Stelle ihre Verdienste als tüchtiger Literarhistoriker und entlehnt ihren Versen manche Glanzstelle. So nehmen sich denn seine Bücher aus wie die Prachtpaläste seiner Vaterstadt, wo farbenprangende Gemälde, Seltenheiten und Kostbarkeiten aller Länder und alle denkbaren Herrlichkeiten von dem Reichthum des Besitzers Zeugniss geben. Neben der musikalischen und anderweitigen Gelehrsamkeit aber zeigen sich auch wohl Stellen, welche den wohldenkenden, Welt und Menschen kennenden, man möchte sagen: den weisen Mann erkennen lassen.

Neben seiner musikalischen Wirksamkeit und unbeschadet derselben, war Zarlino bestrebt, auch in seiner Laufbahn als Geistlicher nicht stehen zu bleiben; seine zahlreichen unveröffentlichten Arbeiten theologischen Inhalts und deren Widmungen an hohe und höchste Träger kirchlicher Würden berechtigen zu der Annahme, dass er keineswegs von dem Ehrgeiz frei gewesen ist, zu höheren Stufen in der hierarchischen Ordnung emporzusteigen. Zum Theil wurde dieser Wunsch erfüllt, als nämlich seine Geburtstadt Chioggia ihn im September 1582 zum Canonicus der dortigen Hauptkirche erwählte; als aber im folgenden Jahre, nach dem Tode des dortigen Bischofs Marco Medici die Einwohnerschaft ihn zum Nachfolger desselben wünschte, und sogar zwei Deputirte an den Dogen von Venedig sandte, mit der Bitte, die Ernennung Zarlino's beim Papste zu befürworten, da musste er seine Erwartungen getäuscht sehen, denn statt seiner erhielt ein gewisser Gabriele Fiamma den Bischofsitz von Chioggia. Immerhin beweist der Wunsch seiner Landsleute, ihn mit dieser hohen Würde bekleidet in ihrer Mitte zu sehen, dass er als Mensch nicht weniger von den Mitlebenden geschätzt wurde, wie als Gelehrter und als Künstler. In der That bewährte sich in allen Lagen des Lebens der Adel seiner Gesinnung, das Zartgefühl und die Feinheit seines Gemüthes, als ein liebenswürdiger Zug seines Charakters erscheint u. a. seine Gewohnheit, die Bücher seiner Bibliothek mit der Beischrift zu bezeichnen »*Hic liber est presbyteri Josephi Zarlino amicorumque*«, ferner die schon erwähnte Milde des Urtheils, selbst da, wo er, wie in seiner literarischen Fehde mit V. Galilei, alle Ursache hatte zu zürnen, eine Eigenschaft, welche übrigens der Genannte selbst hat anerkennen müssen, indem er ihn in seiner Schrift »*huomo esemplare di costumi, di vita e di dottrina*« nennt. Nur eine abweichende Stimme lässt sich vernehmen, gegenüber der allgemeinen Anerkennung seines vortrefflichen Charakters; es ist Arteaga, der in seinem Buche »*Le rivoluzioni del teatro musicale italiano*« (Band I, S. 238) die folgende, in ihrer Maasslosigkeit durchaus unglaubwürdige Beschuldigung gegen Z. vorbringt. Den Anlass zu derselben hat wiederum V. Galilei's Buch »*Dialogo sulla musica antica e moderna*« gegeben. »Der Neid«, sagt Arteaga in Bezug auf dasselbe, diese giftige Waffe der Charakterlosigkeit und der Unwissenheit, liess nicht ab, gegen jenen Kunstreformator Ränke zu schmieden und führte so weit, die begonnene Herausgabe des Buches durch Entwendung des Manuscriptes zu unterdrücken. Und zur Schande der Wissenschaft sei es gesagt, dieser Neid bediente sich als seines Werkzeuges des berühmten Zarlino von Chioggia, eines Mannes, der sich des besten Rufes erfreute und der bei seiner hohen Stellung als Gelehrter es wahrlich nicht nöthig hatte, zu so niedrigen Mitteln seine Zuflucht zu nehmen. Doch nur zu häufig benagen die verächtlichsten Leidenschaften gerade die hochgestelltesten Geister, wie im Sophokleischen Drama die Würmer den Leib des heldenmüthigen Philoktetes.« Darf man es nicht für unmöglich halten, dass derart nichtswürdige Angriffe schon zu Lebzeiten des Meisters auf ihn gemacht wurden und ihm zu Ohren gekommen sind, so erscheint es doppelt bewunderungswürdig, dass er bis an sein Ende den philosophischen Gleichmuth und was noch mehr ist, die Güte seines Herzens sich zu erhalten gewusst hat.

Die sterblichen Ueberreste des grossen Mannes wurden ohne Gepränge in

der für die Kapläne von San Severo bestimmten Gruft in der Kirche San Lorenzo beigesetzt; kein Monument, keine Inschrift kennzeichnen die Stelle, an welcher der Reformator der modernen Musik die letzte Ruhestätte gefunden hat; doch hat man in neuerer Zeit seine Büste im Corridor des Dogenpalastes aufgestellt. Die Züge des Meisters sind ausserdem durch eine, noch bei seinen Lebzeiten zu seiner Ehre geprägten Medaille der Nachwelt bewahrt worden; dieselbe zeigt auf der einen Seite sein Brustbild im Profil mit der Umschrift »Joseph Zarlinus«, auf der anderen Seite eine kleine Portativ-Orgel, links von derselben Bücher und rechts ein Gegenstand, dessen Bestimmung unerkennbar — Caffi hält ihn für eine Posaune — mit der Umschrift »*Laudate eum in chordis*«.

Zarnack, August Christian, Direktor des grossen Waisenhauses zu Potsdam, geboren am 21. Septbr. 1777 zu Mehmke in der Altmark, als Sohn des dortigen Predigers, studirte zu Halle Theologie und ging dann als Erzieher nach Frankfurt a. O. Nachdem er zweiter Prediger in Beeskow gewesen war, erhielt er 1818 oben genannte Stelle. Eine gegen ihn erhobene Anklage, von der er jedoch 1824 völlig frei gesprochen wurde, wirkte nachtheilig auf seine Gesundheit und trug zu seinem Tode bei, welcher am 13. März 1827 erfolgte. In Potsdam übte er auf den Choralgesang eine günstige Einwirkung aus. Von seinen Werken gehören hierher: »Die deutschen Volkslieder mit Volksweisen für Volksschulen, nebst einer Abhandlung über das Volkslied«, 1. Theil 1819, 2. Theil 1820 (Berlin, Maurer).

Zartflöte. Diese Stimme beschreibt Seidel: »Die Orgel und ihr Bau« wie folgt: »Zartflöte ist der Name einer Stimme, welche im Oberwerk der neu erbauten Orgel in der St. Marienkirche zu Wismar disponirt ist. Sie wurde vom Orgelbaumeister Friedr. Turley erfunden, von ihm Gamba, von Herrn Musikdirektor Wilke aber Zartflöte genannt, da sie nur einen sehr schwachen Gambenstrich, dahingegen einen fast ätherischen Flötenton hat. Turley stellte sie nach Hrn. D. Wilke's Vorschrift in den Orgeln zu Perleberg, Salzwedel und in das 3. Manual der Pfarrkirchenorgel zu Neu-Ruppin auf. Die Pfeifen haben keine Kerne, sondern der Boden des Körpers ist unten zu und in den Fuss der Pfeife versenkt, von dem sich das Unterlabium bis etwas über den untersten Theil des Körpers erhebt und den Wind nur an den Pfeifenkörper, um diesen zu erschüttern, führt. Die Pfeifen haben sehr enge Mensur, engen Ausschnitt und sind von reinem englischen Zinn gearbeitet. Die hier erwähnte Stimme geht vom eingestrichenen *c* an abwärts bis zum möglichst zartesten Gedact über. Es giebt übrigens noch eine Gattung Holzpfeifen, welche ebenfalls einen ungemein zarten Ton geben und von denen man sagt: »sie haben keine Kerne«, dies ist aber nicht wörtlich, sondern folgendermaassen zu verstehen: der Kern, oder der Gegenstand, welcher denselben vertritt, besteht aus einem Klötzchen oder schmalen Brettchen, welches eine senkrechte Stellung hat und dem Vorschlage der Pfeife so gegenübersteht, dass man blos die Dicke des Brettchens, aber nicht die Ausdehnung desselben sehen kann. Unten im Fusse ist die Oeffnung übrigens so geschlossen, dass dem Winde nur der Ausgang zwischen Unterlabium und Kern übrig bleibt. Taf. 5, Fig. 18 stellt eine ungefähre Abbildung einer hölzernen Pfeife dieser Art dar. Die schlangenförmige Linie giebt den Raum an, der für die Ausströmung des Windes gelassen ist«.

Zasa, Paolo, italienischer Componist, liess 1630 eine Sammlung seiner Motetten, Psalmen, Magnificate, Messen und Canzonen für 1, 2, 3 und 4 Singstimmen nebst Violinen unter dem Titel drucken: »*Selva spirituale armonica*« (s. Porstorffer's Catalog).

Zauberoper nennt man die Oper, deren Stoff jener zauberhaften, erträumten Welt entnommen ist, die nur in der Phantasie auferbaut wird. Dem dichtenden Menschengeist erscheinen Luft und Wasser, Feuer und die Tiefe der Erde mit besondern zauberhaften Wesen bevölkert; die verheerend oder befruchtend wirkenden Naturkräfte werden für ihn zu bösen oder guten, zu zerstörenden oder

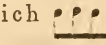
erzeugenden Geistern; so entstehen Elfen und Nixen, Riesen und Zwerge, Feen und Kobolde, Drachen und Lindwürmer, das wilde Heer verbreitet Schrecken und Grausen, die Wichtelmänner helfen die Last der Arbeit mindern, Wasserjungfrauen und Wassermänner tragen Verlangen sich mit Menschen zu vereinigen u. s. w. In dieser eigenartigen Phantasiewelt spielen dann der Zaubergürtel und Zauberring, Wünschhut und Tarnkappe, der nimmer leer werdende Krug oder Beutel u. dergl. Hauptrollen. Die Tonkunst aber bietet die besten und entprechendsten Mittel für die, in den lebendigsten Farben und fassbarer Unmittelbarkeit ausgeführte Darstellung dieser phantastischen Welt. Auch die Musik wendet sich vorwiegend an die Phantasie und deshalb finden diese phantastischen Stoffe durch sie die entsprechendste Darstellung, so zwar, dass die dramatisirten Mährchen ihrer kaum entbehren dürften. Die Musik ist am leichtesten geeignet uns der realen Welt zu entrücken und in die Welt der Feen, Elfen und Nixen, der Kobolde, Riesen und Zwerge, der Feuer- und Wassergeister zu versetzen, oder in uns die Schauer und Schrecken des unheimlichen Treibens der Nachtgeister herauf zu beschwören und damit die Voraussetzungen zu erfüllen, unter denen derartige Stoffe überhaupt nur entsprechend aufzufassen sind. Doch darf man hierin nicht die höchste Aufgabe unserer Kunst sehen; solche Schilderungen sind durchaus würdige künstlerische Vorwürfe, aber der höchste ist und bleibt immer die Darlegung und Offenbarung des Innersten der Menschenseele. Jene Traumwelt der Phantasie gewährt der Musik wol einen dankbaren Boden für charakteristische und leicht blendende Darstellung, aber nicht für ihre höchste und reichste Entfaltung zum unvergänglichen Kunstwerk; diese giebt nur das Leben der Seele in seiner ganzen grossen Allgemeinheit wie in der Besonderheit des Individuums.

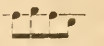
Zavaganti, Simon, geboren zu Verona, war um die Mitte des 17. Jahrhunderts in dieser Stadt Kapellmeister der Kathedrale. Von seinen Compositionen kennt man: »*Messe e sacre lode co'l basso e stromenti, e parte senza co'l organo*«, op. 1 (Venedig, Vincenti, 1641).

Zegert, s. Sceger.

Zeibich, Christoph Heinrich, Professor der Theologie zu Wittenberg, seit 1731 Probst und Consistorialassessor, starb daselbst am 24. Juni 1748. In seiner Vorrede zum Eilenburgischen Gesangbuche, herausgegeben 1726, handelt er vom Kirchengesange und vom Gebrauche der Musik in der Kirche. Auch hat er herausgegeben: »Die Passion wie sie in Baruth in beweglicher Musik gesungen ward, nebst Vorrede von Ignatii gekreuzigten Liebe«.

Zeichen, ital.: *Segno,* franz.: *Signe.* Die Zeichen, welche in der Tonkunst zur Anwendung kommen, um ein Tonstück niederzuschreiben und zugleich genaue Anweisungen für seine specielle Ausführung zu geben, sind mannichfacher Art und zugleich aussergewöhnlichen Wandlungen unterworfen gewesen. Ueber die Tonzeichen der Griechen und der vorchristlichen Völker überhaupt bringen die betreffenden Artikel das Nähere (s. Griechen, Chinesen, Inder, Hebräer u. s. w.), ebenso sind die Neumen und ist die Mensuralnotenschrift, wie unsere moderne Notenschrift in besondern Artikeln abgehandelt worden. Die besondern Tonzeichen der Instrumentalisten im Mittelalter sind im Artikel Tabulatur dargelegt worden; die Bezeichnung der sogenannten Spielmanieren im Artikel Verzierung und die Versetzungszeichen in dem betreffenden Artikel. Es bleiben demnach hier nur noch einige Vortragszeichen zu erwähnen, wie:

der Punkt und der Strich  als Zeichen für das Staccatospiel;

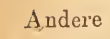
der Bogen  für das Legatospiel und die

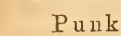
Verbindung beider für das Staccato-Legato;

das Zeichen für das *Crescendo*;

für das *Decrescendo*;

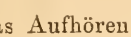
für *Crescendo e Decrescendo*;

 für *rfz.* = *rinforzando* (s. d.);

 für *sfz.* = *sforzando* (s. d.).

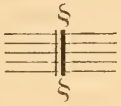
Andere Zeichen sind noch der

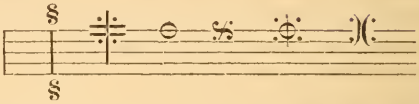
Punkt (*Punctum additionis*) ;

der Custos  und

 für das Aufhören des Pedalgebrauchs beim Flügel, der vorher durch *P.* oder *Ped.* gefordert wird; ferner

das Wiederholungszeichen: ;

das *Dal Segno*:  ;

mit besonderem Eintrittszeichen: 

Zeidler, Johann Georg, Magister, geboren zu Chemnitz in Sachsen gegen 1590, hielt 1615, als er sich in Jena befand, eine Disputation, die er unter dem Titel drucken liess: »*Ternarius Musicus*«. Sie enthält die Beantwortung der Fragen: 1) »*An duae consonantiae perfectae ejusdem speciei sine vitio in pluribus vocibus se sequi possint?*« 2) »*An dissonantiae etiam, textu praesertim postulante, adhiberi debeant?*« 3) »*An Musicum deceat esse Philosophum?*«

Zeidler, Maximilian, Kapellmeister an der Marienkirche zu Nürnberg, wurde in dieser Stadt am 22. Mai 1680 geboren. Er besuchte die Sebaldusschule durch alle Classen und erhielt den Musikunterricht vom dortigen Kapellmeister Schwemmer. Schon im elften Jahre wurde er durch diesen an der Marienkirche als Kapelldiskantist angestellt, und als er sich entschlossen hatte die Musik zum Lebensberuf zu erwählen, wurde er 1697 Schüler des berühmten Pachelbel in der Composition. Daneben lernte er auch fast alle Saiten- und Blasinstrumente, besonders die Violine, mit Fertigkeit behandeln. Einige Zeit verlebte er dann in Wien und München, bis er 1705 die Organistenstelle an der Marienkirche seiner Vaterstadt erhielt. 1707 wurde er Stadtmusikus und endlich 1712 Kapellmeister. Nachdem er diesem Amte 33 Jahre hindurch ehrenvoll vorgestanden, starb er am 19. Septbr. 1745. Seine zahlreichen Compositionen, die in ganzen Jahrgängen Kirchenmusiken, in Passionsmusiken, Serenaden, Cantaten u. s. w. bestanden, erhielten allgemeinen Beifall. Sein Sohn:

Zeidler, Carl Sebastian, geboren zu Nürnberg am 24. Septbr. 1719, starb am 15. März 1786. Zu seinen schriftstellerischen Arbeiten gehört: »*Dissertatio epistolica de veterum philosophorum studio musico*« (Norimbergae, 1745, in 4°, 12 Seiten).

Zeile nennt man bei der Notenschrift ein Liniensystem; sie umfasst also beim Fünf-Liniensystem die fünf, beim älteren Vier- oder Drei- bis Zehnliniensystem die fünf, vier, drei oder zehn zusammengehörigen Notenlinien. Bei Clavier- oder Orgelcompositionen werden bekanntlich zwei oder auch drei, bei mehrstimmigen Vocal- oder Orchestercompositionen noch mehr solcher Notenzeilen zusammengezogen.

Zeiler, Gallus, Pater des Benediktiner-Klosters und Componist, lebte in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts und hat zu Augsburg bei Lotter folgende Werke in den Druck gegeben: »*Cithara Mariana, sedecim antiphonis laudes concinne resonantibus animata*« (Augsburg, 1734). »XXX deutsche Arien auf das ganze Jahr eingetheilt« (ebenda 1736). »*Duodecim Magnificat quorum pars prima* 6 *solemniora; secunda* 6 *minus solemnia exhibet*« (ibid. 1737). »*XX Benedictiones pro solemni octava Corporis Christi quas inter* 16 *Tantum ergo,* 2 *Ecce panis Angelorum,* 1 *Ave vivens Hostia;* 1 *Panis Angelicus, quibus accedit Hymnus; Pange lingua, in omnibus Processionibus Venerabilis hujus sacramenti decantari solitus ac breve Te deum a* 4 *Vocib. ord.* 3 *Viol. et Org. necess. o Violino* 2 *Clarinis vel Lituis, partim pro lubitu, adhibendis, una cum Tympano*«, op. 6 (1739). »*XVI Antiphoniae*« (Augsburg, Leopold, 1740).

Zeit, gleichbedeutend als Tactzeit mit Tacttheil (s. d.), daher gute und schlechte Tactzeit oder Zeit.

Zeitmaass, s. Tempo, Bewegung.

Zeitmesser, Chronometer, Tactmesser, Metronom (s. d.).

Zeitschriften, musikalische. Die periodisch, in bestimmten Zeitabschnitten regelmässig erscheinenden Zeitschriften haben hauptsächlich den Zweck: den Interessen des Tages, der Zeit, in welcher sie erscheinen, zu dienen. Sie sollen Kunde geben über Lauf und Richtung, welche die gesammte Entwickelung nimmt, um damit zugleich desto sicherer thatsächlich an ihr sich betheiligen zu können. Aus der Fülle der Erscheinungen sollen sie diejenigen herausheben, welche von allgemeinerer Bedeutung sind, um so die nöthigen Stützpunkte für eine rechte Würdigung der Gesammtbestrebungen zu gewinnen. Indem sie diese somit gewissermaassen fixiren, werden sie zugleich auch den kommenden Zeiten hochbedeutsam als Urkundenbücher, aus denen diese sich das Material für Darstellung der dann vergangenen Zeiten holen. Um indess den richtigen Standpunkt für solche Betrachtungen zu gewinnen, müssen zugleich die allgemeinen Principien des Lebens und aller geistigen Entwickelung erörtert und festgestellt werden und so gehören auch wissenschaftliche Abhandlungen, die nicht direkt dem Tagesinteresse dienen, in solche Zeitschriften. Es müssen die allgemeinen und besondern Gesetze jeder Entwickelung erörtert werden, um darnach den speciellen Zug einer Richtung vorurtheilsfrei und vernünftig zu beurtheilen. Darnach stellt sich der Plan für eine Musik-Zeitung etwa in folgender Weise dar: In wissenschaftlichen Abhandlungen werden die speciellen, die Musik betreffenden Tagesfragen erörtert und daneben auch jene allgemeinern, die nicht direkt dadurch angeregt sind. Damit werden dann die Berichte und Besprechungen über die neu erschienenen Werke und über die praktischen Leistungen der ausübenden Musiker, Nachrichten von Opern- und Concertaufführungen, wie von der Wirksamkeit aller für Pflege der Musik bestimmten Institute u. dergl. m. verbunden. Erst das eigenthümlich ausgebildete Concertwesen unserer Zeit hat diese Art von Musikzeitschriften zur Blüte gebracht; wol entstanden eine ganze Reihe schon im vorigen Jahrhundert, allein sie waren doch wesentlich anderer Art.

Als die erste derartige Zeitschrift für Musik ist zu betrachten Mattheson's:

Musica critica, das ist: grundrichtige Untersuch- und Beurtheilung vieler, theils vorgefassten, theils einfältigen Meinungen, Argumenten und Einwürfe, so in alten und neuen, gedruckten und ungedruckten musikalischen Schriften zu finden. Zur möglichsten Ausräutung aller groben Irrthümer, und zur Beförderung eines bessern Wachsthums der reinen harmonischen Wissenschaft in verschiedene Theile abgefasst und Stückweise herausgegeben. Hamburg, 1722, 4° 2 Bände. Die bedeutendsten Abhandlungen sind: 1) Die melopoetische Lichtscheere gegen Murschhäusers hohe Schule der Composition. 2) Vergleichung zwischen den Franzosen und Italienern die Musik und die Oper betreffend. Aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen. 3) Der

französische Anwalt, oder Vertheidigung der französischen Musik, ebenfalls aus dem Französischen übersetzt und mit Anmerkungen versehen. 4) Die canonische Anatomie, oder Untersuchung derjenigen Kunststücke und ihres Nutzens, welche bei den Musicis *Canones* genannt werden. (Ist durch den ehemaligen Cantor Bockemeyer in Wolfenbüttel veranlasst worden.) 5) Des fragenden Componisten Verhöre über eine gewisse Passion. (Die beurtheilte Passion soll von Händel gewesen sein.) 6) Die lehrreiche Meisterschule oder freundlicher Unterricht für solche, die ohne zulängliche musikalische Gelehrsamkeit den Meister spielen wollen (3 Abschnitte). 7) Die Orchester-Canzeley oder Gutachten, Briefe, Aussprüche, Untersuchungen u. s. w. der ehemaligen Schiedsmänner beim Orchesterprocess. 8) Der melodische Vorhof oder Herrn Heinrich Bockemeyer's Versuch von der Melodica. Ausserdem enthält jedes Stück: Vermischte historische und kritische Nachrichten von musikalischen Personen und Sachen. Diesem folgte:

Lorenz Mizler's der Weltweisheit und der freien Künste Lehrers auf der Akademie zu Leipzig und der Societät der musikalischen Wissenschaften Mitglieds und Secretarius:

Neu eröffnete musikalische Bibliothek oder gründliche Nachricht nebst unpartheiischem Urtheil von musikalischen Schriften und Büchern, worin alles, was an der Mathematik, Philosophie und den schönen Wissenschaften zur Verbesserung und Erläuterung sowohl der theoretischen als praktischen Musik gehöret nach und nach beigebracht wird. Der erste Band erschien in 6 Theilen Leipzig bei Braun. Der erste Theil (1736, in 8°, ohne die Vorrede 64 Seiten) beginnt mit einer Zueignungsschrift vom 14. Novbr. 1738. Der Inhalt desselben bezieht sich: 1) Auf Meibom's Vorrede zu den 7 *Scriptores*; 2) Prinz, musikalische Kunstübungen; 3) Werkmeister's *cribrum musicum*; 4) Kellner's Generalbass; 5) Werkmeister's Schrift von der Würde, dem Gebrauch und Missbrauch der Musik; 6) auf ein unter dem Titel *Horologium musicum* 1676 zu Regensburg erschienenes Werk; endlich enthält er noch a) eine Uebersetzung des 17. Capitels aus Heinr. Agrippa a Nettesheim: *de incertitudine et vanitate scientiarium declamatio invectiva*; b) eine kurze Beschreibung der von Mizler erfundenen Maschine und c) Nachrichten von den Concerten in Leipzig. Der zweite Theil (1737, 68 Seiten) enthält Recensionen oder Anzeigen von 1) Wallisii: Vergleichung der alten Musik mit der zu seiner Zeit; 2) Quirsfeld's: Kurzer Begriff der Singkunst; 3) Prinz's: Musikal. Kunstübung vom *unisono*; 4) Ueber die zweite Ausgabe einer kurzen Anführung zum Generalbass (1733), dann folgt ein Bericht Mizler's über seine Lehrstunden und endlich musikal. Neuigkeiten. Der dritte Theil (1737) bringt: eine Nachricht von Aristoxenos Harmonik und dessen Leben und dann folgen Berichte über Schriften von Mattheson, Otto Gibelius, Prinz, Werckmeister, Johann Beer und Mizler's »Musikal. Einfall auf den Krieg des Kaisers mit den drei vereinigten Cronnen« und dessen Erinnerung gegen eine, von fremder Hand eingelaufene Nachricht über den 2. Theil der Bibliothek. Der vierte Theil (1738) bringt zuerst ein Kapitel von der Musik aus Erhard Weigel's Idea der ganzen Mathematik; dann folgen Anzeigen einzelner Werke von Prinz, Werkmeister, Mattheson, Scheibe, Preuss und zum Schluss Nachrichten von der Societät der musikal. Wissenschaften, von Mizler's musikal. Maschine und Neuigkeiten die Musik betreffend. Der fünfte Theil (1738) enthält Gottsched's Gedanken vom Ursprung und Alter der Musik und von der Beschaffenheit der Oden. Recensionen und Nachrichten über Werke von Prinz, Reinholdt, Scheibe und von einem ungenannten Verfasser »Wegweiser zur Kunst die Orgel zu schlagen«. Musikalische Neuigkeiten beschliessen auch diesen Theil. Der sechste bringt zunächst Gottsched's Gedanken von den Cantaten; dann folgen wieder Besprechungen von Werken von Mattheson, Prinz, Scheibe; hierauf folgt eine heftige Polemik gegen Scheibe, und darauf ein Gedicht Mizler's auf des Musikdirektors Sam. Ehrmanns Hochzeit. Neuig-

keiten machen den Schluss dieses Theils. Dann folgen 15 Seiten Register zu diesen 6 Theilen des ersten Bandes.

Der zweite Band (Leipzig, 1743) besteht aus 4 Theilen mit 36 Kupfertafeln. Der erste Theil (1740, Seite 1—158) enthält: Versuch eines Beweises, dass ein Singspiel oder eine Oper nicht gut sein (aus dem achten Stücke der Beiträge zur kritischen Historie der deutschen Sprache von Ludwig mit Anmerkungen von Mizler. 2) Gedanken von der Oper von Peter Poree. 3) Zwei Capitel von der Vocal- und Instrumentalmusik der Leviten aus Semmler's Antiquitäten der heil. Schrift. 4) Rede des Conrectors Ventzky zu Halberstadt, wie die gefiederten Musikanten oder Vögel Gott verherrlichen. 5) Birnbaum's Vertheidigung seiner unpartheiischen Gedanken (gegen Scheibe's kritischen Musikus). Dann folgen wieder Besprechungen und Neuigkeiten. Der andere Theil (1742, S. 159—298) enthält des Moratori Gedanken von Opern aus dem dritten Buche seines Werkes über italienische Poesie. 2) Bemerkungen über die Musik aus den Vorlesungen über die Historie von Schurzfleisch. 3) Fortsetzung der Besprechungen der Werke von Prinz und Mattheson und Haltmeier. 4) Telemann's Nachricht von P. Castel's Augenorgel. 5) Mizler's Nachricht wie man Claviere lackiren soll. 6) Dessen Verantwortung gegen Mattheson und endlich folgen wieder Neuigkeiten. Der dritte Theil (1742) bringt Gottsched's Gedanken von der Oper. 2) Hedemanns Gedanken von den Vorzügen der Oper, von Tragödien und Comödien. 3) Fortsetzung der Kritiken. 4) Ventzky's Schulrede, wie man die von Gott bestimmte Harmonie in der Musik bewundert. 5) Unterirdisches Klippenconcert in Norwegen von Mattheson und dann folgen wieder Neuigkeiten. Der vierte Theil (1743) bringt: 7 Schriften, welche an die Societät der musikal. Wissenschaften eingesendet worden über die Frage: Warum zwei unmittelbar auf einander folgende Quinten und Octaven in der graden Bewegung nicht wohl ins Gehör fallen, mit Anmerkungen von den Mitgliedern der Societät. 2) Fortsetzung der Kritik von Mattheson's Vollkommener Kapellmeister und Anzeige der Mizler'schen Uebersetzung von Fux: *Gradus ad parnassum* und endlich wieder Neuigkeiten und das Generalregister über den ganzen Band.

Der dritte Band (1752) erschien in 4 Theilen mit 57 Kupfertafeln. Der erste Theil (1746) bringt: 1) Gottsched's Antwort auf Hedemann's Abhandlung von den Vorzügen der Opern u. s. w. 2) Kritiken. 3) Abbildungen und kurze Erklärung der musikalischen Instrumente der Japaneser (4 Seiten Text und auf 4 Kupfertafeln die Abbidung von 13 Instrumenten), Neuigkeiten und zu Anfange das Portrait von Georg Lingke in Kupfer gestochen. Der zweite Theil bringt zu Anfange das Portrait von Georg Hen. Bümler, Mitglied der musikal. Societät und dann 1) Psellus: Kurzer Inbegriff der Musik, aus dem Griechischen ins Deutsche übersetzt mit Xylander's und Mizler's Anmerkungen (griechischer und deutscher Text). 2) Schröter's Beweis der Nothwendigkeit der Mathematik bei Erlernung der musikalischen Composition (gegen Scheibe). 3) Kritiken. 4) Nachricht von der musikalischen Societät und Neuigkeiten. Der dritte Theil enthält: 1) Joh. Fr. Uffenbach: Von der Würde der Singgedichte oder Vertheidigung der Oper. 2) Fortsetzung von Schröter's: Nothwendigkeit der Mathematik u. s. w. 3) Desselben Sendschreiben an Lorenz Mizler von der bevorstehenden Reformation der Musik. 4) Fortsetzung der Kritiken über Mattheson's und Euler's Werke und über Constantin Bellermann's Einladungsschrift von dem musikalischen Musenberg. 5) Nachricht von der barbarischen Musik im Königreich Juda in Afrika, nebst Abbildung dasiger musikalischer Instrumente. Endlich wieder Neuigkeiten. Der vierte Theil (1752) bringt zunächst das Portrait des Pater Meinrad Spiess, Verfasser des »*Tractatus musicus compositorio-practicus*« (Augsburg, 1745, Fol.), der in diesem Theil unter II kurz angezeigt ist. Dann folgt die »Erste Sammlung eigener Schriften, Abhandlungen, Beurtheilungen und Auszüge der Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften, welche bestehen:

1) aus D. Lorenz Mizler's ungebundener Uebersetzung von Horazens Dichtkunst, durchgehends auf die Musik angewendet; 2) D. Georg Venzky, Auszug aus Rollin's Abhandlung von der Musik. 3) Ebendesselben Gedanken von den Noten oder Zeichen der alten Hebräer. 4) Ebendesselben Auszug aus Wilhelm Irhovs: »*Coniectaneis in Psalmorum titulis*«. 5) Christoph Gottlieb Schröter's Anzahl und Sitz der musikalischen Intervalle. 6) Georg Philipp Telemann's neuen musikalischen Systeme. 7) C. G. Schröter's Beurtheilung des musikalischen Systems Herrn Telemann's; darauf folgt C. G. Schröter's Beurtheilung der zweiten Ausgabe des critischen Musicus und ausser dem Auszuge aus dem Tractat von Spiess bringt der Theil dann wieder vermischte musikalische Nachrichten. Das ihm beigegebene dreifache Register schliesst wiederum den ganzen Band.

Vom vierten Band erschien nur ein Theil 1754 mit vier Kupfertafeln. Er bringt: 1) M. Wolfgang Ludwig Gräfenhahn's Rede der Musik, von dem Vorzug derselben für der Malerei, Poesie und Schauspielkunst. 2) D. Joh. Wilhelm Albrecht's Physikalischer Tractat von den Wirkungen der Musik in den belebten Körpern. 3) Zergliederung des Ohrs nach dem Heister. 4) Leonhard Euler's Versuch einer neuen musikalischen Theorie. Das vierte Capitel von Consonanzen. 5) Nachricht von der Societät der musikalischen Wissenschaften in Deutschland von 1746 bis 1752. 6) Denkmal dreier verstorbener Mitglieder der Societät der musikalischen Wissenschaften oder die Leben Georg Heinrich Bümler's, Brandenburg-Anspachischen Kapellmeisters; Gottfried Heinrich Stölzel's, Sächsisch-Gothaischen Kapellmeisters und Johann Sebastian Bach's, Musikdirektors zu Leipzig und 7) Vermischte musikalische Nachrichten und Neuigkeiten, unter diesen ein Verzeichniss der Mitglieder der Königl. Kapelle in Berlin.

Inzwischen war erschienen:

Der kritische Musikus, herausgegeben von Johann Adolph Scheibe. Der erste Theil wurde in 36 Stücken vom 5. März 1737 bis 18. Febr. 1738 ausgegeben; er enthält ausser der Dedicationsschrift des Herausgebers an seinen Vater und der Vorrede in jedem Stück, von denen jedes einen Vers aus Dichtern als Motto trägt, je eine Abhandlung über die verschiedensten Materien der Musikwissenschaft. Der zweite Theil erschien in wöchentlich ausgegebenen Stücken vom 3. März 1739 (das 27. Stück) bis zum 23. Febr. 1740 (das 78. Stück). Eine neue vermehrte und verbesserte Auflage kam unter dem Titel: Johann Adolph Scheibens, Königl. Dänischen Kapellmeisters

Critischer Musikus (Leipzig bey Bernhard Christoph Breitkopf, 1745) heraus. Die neue Ausgabe ist der Kronprinzessin Louise von Dänemark zugeeignet. Eine sehr ausführliche Vorrede, welche das erste Stück einleitet, giebt unter Anderm auch über die neue äussere Einrichtung Nachrichten, die hauptsächlich darin besteht, dass den ersten Stücken Zusätze und Anmerkungen beigegeben und dass in dem Inhaltsverzeichniss die behandelten Materien bezeichnet sind. Es sind: Des critischen Musikus Absichten nebst einer Anzeige, in welchen Umständen die Musik bisher gewesen. Entwurf einer Historie der Musik. Die Haupteintheilung der Musik wird angezeiget und untersucht. Erklärung der Melodie und Harmonie. Untersuchung des ersten Grundes der Musik. Brief eines reisenden Musikanten von der Beschaffenheit einiger Tonkünstler. Untersuchung der Fehler und Thorheiten der meisten deutschen Opern. Von der Erfindung der Musik. Brief von Lucius wegen des Inhalts des critischen Musikus, insonderheit aber wegen der Oper. Untersuchung der Eigenschaften der praktischen Musikarten. Von den Eigenschaften der guten Schreibarten. Von den Eigenschaften der schlechten Schreibarten. Beschreibung und Erläuterung der Musikarten verschiedener Nationen. Von den Fehlern der welschen Oper in Ansehung der wenigen Veränderungen der Singstimmen. Anfang der Untersuchung der Kirchenmusiken und die Eintheilung derselben. Von den Messen und den dazu gehörigen Stücken. Untersuchung und Be-

schreibung der Motetten. Von den geistlichen Oratorien. Brief von Thareies an den Verfasser wegen der Einrichtung einer Erklärung der Melodie nebst einigen die Beschaffenheit der Melodie und den Geschmack betreffenden Anmerkungen.

Ebenfalls als Wochenblatt gab Mizler 1740 heraus:

Musikalischer Staarstecher, in welchem rechtschaffener Musikverständiger Fehler bescheiden angemerkt, eingebildeter und selbstgewachsener sogenannter Componisten Thorheiten aber lächerlich gemacht werden. Als ein Anhang ist des Herrn Riva, damals des Herzogs von Modena Residenten zu London, Nachricht für die Componisten und Sänger beigefügt und aus dem Italienischen ins Deutsche übersetzt. Leipzig bei dem Verfasser 1740. Diese Schrift erschien in monatlichen Lieferungen (Stücken) in Octav 16 Seiten stark. Erst das zweite Stück trägt das Datum Leipzig, den 28. November im Jahr 1739. Das fünfte Stück bringt am Schluss die Ankündigung: Diese Blätter werden alle Monate weiter in der Heinsiusischen, Lankischen, Schusterischen Buchhandlung, auch im Stüblischen Hause, in der Fleischergasse 3 Treppen hoch, in Nürnberg bei dem Organisten Schmidt, im Nonnengässlein hinter Lorenzen und andern Orten in Deutschland mehr ausgegeben. Mit dem siebenten Stück »im Jahr 1740« ging die Zeitschrift indess ein.

1741 erschien dann eine Wochenschrift in Braunschweig:

Der musikalische Patriot, in 30 Stücken, 240 Seiten in 4°, als deren Herausgeber ein Braunschweigischer Gelehrter Namens Henke genannt wird.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts tritt Friedrich Wilhelm Marpurg mit seinen epochemachenden Zeitschriften heraus. Seine erste ist:

Der kritische Musikus an der Spree, Berlin, 1750, 4°, erschien in 50 Stücken mit 406 Seiten Text (ohne die Dedication) und 5 Kupfertafeln. Die Zeitschrift wurde in wöchentlichen Lieferungen (Stücke genannt) ausgegeben. Der erste Bogen erschien am 4. März 1749, das letzte Stück am 17. Februar 1750. Neben einer durch die ganze Schrift fortlaufenden Harmonielehre enthält sie: Uebersetzungen aus französischen Schriften, polemische Aufsätze gegen den preussischen Kapellmeister Agricola, der unter dem Namen Olibrio gegen Marpurg geschrieben hatte. Seite 140—146 steht der Original-Abdruck eines Gedichts: »Ueber die Regeln in den Wissenschaften zum Vergnügen und besonders Dichtung und Tonkunst« von G. E. Lessing.

Dieser Zeitschrift liess dann Marpurg folgen:

Historisch-kritische Beiträge zur Aufnahme der Musik, Berlin, in Verlag Joh. Jacob Schützen's sel. Witwe, erschien in 5 Bänden, jeder Band in 6 Heften. Des ersten Bandes erstes Stück (1754) enthält ausser dem Vorbericht: I. Schreiben an den Herrn Marquis von B. über den Unterschied zwischen der italienischen und französischen Musik (aus dem Französischen). II. Anmerkungen über vorhergehendes Schreiben. Dann folgen Besprechungen einer Clavierschule; der Clavierübung von Hachmeister, Oden mit Melodien (Birnstiel, 1753). Ueber »*Lettre sur le musique françoise, par J. J. Rousseau*« und über 6 Sonaten von Joachim von Moldenit. Es folgen Nachrichten von Büchern und Nachricht von dem gegenwärtigen Zustand der Oper und Musik des Königs von Preussen, der Kapelle des Prinzen und Markgrafen Heinrich und ein Scherzlied von Lessing: »Ehret Brüder meine Schöne«, von C. P. E. Bach componirt, beschliesst dies Stück.

Das zweite Stück des Bandes bringt zuerst ein Schreiben an den Verfasser über die Begleitung des Kirchengesanges durch den Organisten. Dann folgt eine Besprechung der »Thusnelda«, Singspiel von Scheibe; hierauf ein Bericht über: »*Matthesonii Plus vltra*«, ein Stückwerk neuer und mancherley Art. Der Bericht über »Neue Bücher« bespricht 9 Gegenschriften der im vorigen Stücke angezeigten Rousseau'schen Schrift. Dann folgt unter der Rubrik Lebensläufe die Biographie von Joh. Fr. Agricola und von Joh. Gottl. Janitzsch. Dann Nachricht über die Kapelle des Prinzen und Markgrafen Carl. Darauf

ein Schreiben aus Paris über den Streit zwischen den französischen und welschen Tonkünstlern (aus dem Französischen). Musikalische Neuigkeiten, eine Besprechung von Prinzens Historie der Musik und ein Scherzlied von Griess mit Musik von Nichelmann machen den Beschluss. Das dritte Stück (erschien 1755) ist eröffnet mit: Nachricht von der Oper und den *Concert spirituels* zu Paris. Die Lebensläufe bringen: Herrn Johann Joachim Quantzen's Lebenslauf, von ihm selbst entworfen, daran schliesst sich: Leben Herrn Georg Gebel's, ehemaligen Kapellmeisters zu Rudolstadt. Dann folgen Anecdoten und endlich Nachricht von dem gegenwärtigen Zustande der Hochfürstlichen Kammer- und Kapellmusik zu Gotha. Ein Scherzlied von Lessing »Voll, voll, voll«, von Agricola componirt, macht den Schluss. Die erste Abhandlung des vierten Stücks ist in Form eines Sendschreibens eines Freundes an den andern über einige Ausdrücke des Herrn Batteux von der Musik mit der anschliessenden Antwort und einer Beantwortung dieser. Dann bringt das Stück: Nachricht von einer Uebersetzung der Anmerkungen des Herrn Peter Franz Tosi über den Figuralgesang. Anecdoten von dem römischen Kaiser Nero. Vermischte Neuigkeiten. Uebersetzung einiger Stellen aus dem 16. und 17. Briefe einer Peruanerin, *Musica-Theologia* oder erbauliche Anwendung musikalischer Wahrheiten. Lebensläufe von Caspar Ruetz, Joh. Georg Hoffmann. Ein Scherzlied von Utz, componirt von Graun, macht den Beschluss. Im fünften Stück ist der Entwurf einer ausführlichen Nachricht von der Musikübenden Gesellschaft zu Berlin von bleibendem Interesse. Die Rubrik Lebensläufe bringt biographische Nachrichten über Wilhelm Friedemann Bach, Christoph Nichelmann und Joh. Peter Kellner, Cantor zu Gräfenroda. Dann folgen Nachrichten von der Fürstbischöflichen Kapelle zu Breslau und der Kapelle des Grossfeldherrn Grafen von Bronicki in Posen und Nachricht von verschiedenen berühmten französischen Organisten und Clavieristen jetziger Zeit und von verschiedenen berühmten Violinisten und Flötenisten zu Paris. Verschiedene Neuigkeiten machen den Schluss.

Das sechste Stück bringt das zweite, fünfte und sechste Capitel von Prinzen's Historie der Tonkunst, die Fortsetzung von dem Berlinischen Operntheater, Nachricht von verschiedenen Tonkünstlern in Berlin, ein Sonnett auf das von Ihrer Königl. Hoheit der Kurprinzessin zu Sachsen selbst verfertigte, in Musik gesetzte und abgesungene Pastorell: »*Il Trionfo della Fedetta*«, womit zugleich eine neue Art Noten zu drucken bekannt gemacht wird. Dann folgen Beurtheilungen einiger Bücher von Ruetz und anderer Autoren; hierauf eine Abhandlung von der Nachahmung der Natur in der Musik; Lebensnachrichten von einigen Gliedern der Königl. Preussischen Kapelle; Gedanken von der Musik aus dem siebenten Band des Schauplatzes der Natur. Ein Anhang bringt noch die Titel von drei französischen Werken und Berichtigungen; dann folgt ein Sonett Telemann's an Joh. Seb. Bach und ein Scherzlied von Ossenfelder mit Musik von Graun macht den Schluss. Diesem Stück ist dann noch ein Register über den ganzen Band beigegeben.

Der zweite Band erschien 1756 bei Gottlieb Gustav Lange in Berlin ebenfalls in 6 Stücken und bringt wiederum Abhandlungen wie: Nachricht von der ehemaligen musikalischen Gilde in Friedland. Vertheidigung der Oper. Barons zufällige Gedanken über verschiedene musikalische Materien. Wie die Harmonie der Alten beschaffen gewesen sei. Chronologisches Verzeichniss der seit 1645—1754 in Paris aufgeführten Opern. Herrn Riedt's Tabellen über alle drei- und vierstimmigen Accorde u. s. w. Daneben zahlreiche Nachrichten über Kapell- und Kammermusik. Lebensnachrichten von Künstlern und Künstlerinnen und Notenbeilagen. Das 1—4 Stück des dritten Bandes erschien 1757 bei Gottlieb August Lange, das 5. und 6. erst 1758. Unter den grösseren Artikeln ist namentlich das Verzeichniss deutscher Opern — nach Gottsched's Geschichte der deutschen dramatischen Dichtkunst — zu erwähnen und das Textbuch zu »Der Triumph der Treue«, ein Schäferspiel aus dem Italienischen

der Durchl. Ermelinde Tholie übersetzt. Stück I und II des vierten Bandes erschienen 1758. III—VI 1759 in demselben Verlage. Das erste Stück des sechsten Bandes erschien 1760, das zweite und dritte 1761; das vierte und fünfte 1762 und das sechste mit Inhaltsverzeichniss erst 1778. Dieser Band behandelt namentlich die gleichschwebende Temperatur ausführlich.

Dann gab Marpurg heraus:

Kritische Briefe über die Tonkunst, mit kleinen Clavierstücken und Singoden begleitet, von einer musikalischen Gesellschaft in Berlin. Band I, bestehend aus vier Theilen, Berlin, 1760, 4°, 506 Seiten. Band II, ebenfalls in vier Theilen, 1763, 504 Seiten. Die Sammlung enthält ausser Kritiken gründliche Aufsätze, wie: 1) Theorie des Tacts, Bd. I, S. 97, 105, 121. 2) Unterricht vom Vocalsatze oder von der Kunst einen Text in Musik zu setzen, Bd. I, S. 462—506 und Bd. II, S. 1—41 in elf Fortsetzungen. 3) Sechs Briefe über die Fugenlehre, Bd. II, S. 89—135. 4) Acht Briefe von neuen und alten musikalischen Schriften. 5) Fünf Briefe von der Setzart einiger Tonkünstler. 6) Beiträge zur Historie der Musik. 7) Unterricht vom Recitativ, in 20 Fortsetzungen. Ausserdem bringt die Zeitschrift noch eine Reihe von Anecdoten, Lebensbeschreibungen und kleineren Aufsätzen vermischten Inhalts.

Ihm folgte dann Johann Adam Hiller mit:

Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend, Leipzig. Erster Jahrgang vom 1. Juli 1766 bis 22. Juni 1767 in 52 Stücken. Dem Vorwort gemäss, welches das erste Stück ausfüllt, bringt diese Zeitschrift: I. Nachrichten von musikalischen Begebenheiten und berühmten Musikern. II. Anzeigen von öffentlich herausgekommenen Schriften und Sachen und III. Theoretisch-praktische Anmerkungen über verschiedene Materien. Das vierte Stück bringt ein Verzeichniss der Churfürstlich Sächsischen Kapellmusik zu Dresden. Das fünfte Nachricht von dem Operntheater zu Dresden. Das sechste Stück ein Verzeichniss der Königlich Preussischen Kapellmusik. Das siebente das Verzeichniss der Kapelle des Prinzen von Preussen und der Organisten und Privatmusiker Berlins. Das dreizehnte Stück die Kaiserl. Königl. Kammermusik in Wien u. s. w. Die kritischen Besprechungen von Musikstücken bringen zugleich zahlreiche Proben. Der zweite Jahrgang erschien vom 6. Juli 1767 bis 27. Juni 1768. Der dritte vom 4 Juli 1768 bis 26. Juni 1769. Dann folgt ein Anhang zum dritten Jahrgang in 26 Stücken und dann der vierte Jahrgang vom 1. Januar 1770 bis 24. December 1770. Hiller hat sich übrigens bei keinem Jahrgang als Herausgeber genannt. Jedes Quartal erhielt einen Hauptitel mit der Firma: Leipzig, im Verlag der Zeitungs-Expedition. Einzelne periodisch erscheinende Zeitschriften brachten auch die Musik betreffende Artikel und Nachrichten, ohne dieser speciell gewidmet zu sein, wie das seit 1772 erscheinende

Deutsche Museum. Jahrgang 1776 enthält: 1) Schreiben über Jomelli's Leichenfeier. Aus dem *Saggio di Poesie latine ed italiane di Sav. Mattei in Napoli* von J. J. Eschenburg, Bd. I, S. 464. 2) Ueber die musikalische Wiederholung von C. G. Neefe, Jahrg. 1776, August, S. 735. 3) Herrn Niemeyer's Schreiben: Das musikalische Drama Abraham auf Moria betreffend, Jahrgang 1777, Febr., S. 147. 4) Ueber die musikalische Composition des Schäfergedichts von dem Königl. Preussischen Kapellmeister Herrn Reichardt, Jahrgang 1777, September, Seite 270. 5) An Herrn Kapellmeister Schuster, kurz vor seiner Abreise nach Venedig, Jahrg. 1778, December, S. 497. 6) Hiskias, ein musikalisches Drama von Herrn Blum, Jahrg. 1779, Mai, S. 452. 7) Ueber Rollen's Composition des Niemeyer'schen Lazarus, Jahrg. 1780, Febr., S. 178. 8) Proben einer Oper Cora verglichen mit der Naumannischen Oper gleichen Namens von Herrn Meissner, Mai, S. 367. 9) Auf eine Sängerin auf dem Lande, Jahrg. 1778, October, Seite 367. 10) Von Kirchenmusiken, Seite 368. 11) Nachricht von einer Liedersammlung mit Musik aus dem 16. Jahrhundert, Jahrg. 1781,

Septbr., Seite 225. 12) An den Verfasser des Aufsatzes über Kirchenmusiken in der Mus. Oct. 1780 von Herrn Reichardt, Jahrg. 1781, October, Seite 351. 13) Fünfter Beitrag zur alten deutschen Literatur von J. J. Eschenburg (den altdeutschen Meistergesang betreffend), Jahrg. 1783, Septbr., Seite 233. 14) Ueber die Vergleichung der Farben des Regenbogens mit den Tönen der musikalischen Octave von Herrn Leibarzt Hellway in Eutin, Jahrg. 1786, October, Seite 293. 15) Schreiben aus London von Herrn Dr. Cordes (handelt von der grossen Musik in der Westminsterabtei und einigen Sängern und Sängerinnen) Jahrg. 1786, Septbr., Seite 281. 16) Sollte die Anwendbarkeit der Chöre in den griechischen Tragödien für den Geschmack unseres Zeitalters ganz verloren sein? Nebst zwei Chören des Euripides von Friedr. Bouterweck, Jahrg. 1788, Novbr., Seite 293.

Die zweite ist redigirt von Wieland, Christoph Martin:

Der deutsche Mercur. Eine periodische Schrift, von welcher 1773 bis 1810 jährlich vier Bändchen erschienen und die unter Anderm folgende Musik betreffende Artikel bringt: Band I, Seite 34: Briefe an einen Freund über das deutsche Singspiel Alceste. Bd. IV, S. 34: Ueber einige ältere deutsche Singspiele, welche den Namen Alceste führen. Bd. V, S. 121: Von Signora Gabrieli, erster Sängerin der Sicilianischen Oper, aus Brydone's Reisen nach Sicilien und Malta. Jahrg. 1775, Bd. III, S. 63: Versuch über das deutsche Singspiel und einige dahin einschlagende Gegenstände, Fortsetzung im Jahrg. 1775, Bd. IV, S. 156. Jahrg. 1776, Bd. I, S. 260: Schreiben aus Paris über das Gluck'sche Singspiel Iphigenia in Aulis; S. 282: Auszug aus einem Briefe den jetzigen Zustand der Musik in Italien betreffend. Jahrg. 1776, Bd. II, S. 169: Versuch einer Berichtigung des jetzigen Zustandes der Tonkunst in Italien. Bd. III, S. 233: Empfindung eines Jüngers in der Kunst vor Ritter Gluck's Bildnisse. Mit dem Motto: Alle Kunst der Natur geopfert. Bd. IV, S. 212: Etwas von der musikalischen Edukation, als eine Fortsetzung der in No. 5 des diesjährigen deutschen Mercurs eingerückten Schreibens über den Zustand der Tonkunst in Italien. Jahrg. 1777, Bd. I, S. 185: Ueber Herrn Musikdirektor Rollen's neuestes Drama: Abraham auf Moria. Bd. IV, S. 210: Richard Coeur de Lion und Blondel, eine Anecdote aus der Geschichte der Provenzalischen Dichter. Jahrg. 1781, Bd. I, S. 97: Der alte Kirchengesang, *Stabat mater*, zur bekannten Composition des Pergolesi in gleichartige Reime übertragen. Jahrg. 1783, Bd. I, S. 231: Was ist wahre Musik? und wie erhält man sie? Von Herrn Kapellmeister Wolf. An Herrn B.; S. 267: Beschreibung eines neuerfundenen und verfertigten Bogenhammerclaviers von Joh. Carl Greiner (auch einzeln gedruckt). Jahrg. 1787, S. 223—237: Ueber Rollen's Leben und Charakter vom Freiherrn Carl Erdmann von Kospoth aus Berlin.

Auch die beiden von Johann Georg Meusel (s. d.) herausgegebenen Zeitschriften:

Miscellaneen artistischen Inhalts, Erfurt bei Kayser, 1779—83, 8° und

Museum für Künstler und Kunstliebhaber, Mannheim, 1787—89, gr. 8°, bringen einzelne Nachrichten und ganze Abhandlungen über Musik und Musiker. Jetzt begannen auch die politischen Zeitungen Fragen musikalischen Inhalts zu erörtern, wie die:

Frankfurter gelehrte Zeitung, welche eine Reihe von Artikeln — über Harmonie, Melodie, Geschmack, Charakter, Schreibart, Ausübung, Besetzung eines Orchesters, Einrichtung eines Orchesters, Stimmung, Declamation oder Vortrag, Instrumente, Spielmanier, Begleitung, Ausdruck, Tonverziehung *(Tempo rubato)*, Mechanismus, Kritik — brachte, die dann gesammelt unter dem Titel erschienen:

Wahrheiten, die Musik betreffend. Gerade heraus gesagt von einem deutschen Biedermann. Frankfurt am Main, 1770, 8°, 142 Seiten.

Ausschliesslich der Musik gewidmet sind dann wieder:

Musikalisch-kritische Bibliothek von Johann Nicolaus Forkel, Gotha

bei Carl Wilhelm Ettinger, 1778, 1779. Bd. I XXXVI und 320 Seiten. Bd. II 398 Seiten. Bd. III 348 Seiten. Enthält: 1) Deutsche Uebersetzungen die Musik betreffende Abhandlungen aus dem Lateinischen und Französischen. 2) Recensionen. 3) Historische Nachrichten und literarische Anzeigen. 4) Neue Erfindungen. 5) Todesfälle, Anecdoten, Nachrichten und 6) Gedichte.

Gleichzeitig erschien, herausgegeben von Georg Joseph Vogler:

Betrachtungen der Mannheimer Tonschule. Eine Monatsschrift. Der erste Band wurde in zwölf Lieferungen ausgegeben, vom 15. Juni 1778 bis zum Mai 1779; die zwölf Lieferungen des zweiten Bandes erschienen in der Zeit vom Juni 1779 bis Mai 1780 und der dritte Band, der ebenfalls aus zwölf Lieferungen besteht, vom 15. Juni 1780 bis Mai 1781. Die Zeitschrift enthält ausser Aufsätzen über Musik auch kritisch-polemische Artikel, meist aber Zergliederungen und Beurtheilungen der in dem Folio-Bande beigegebenen Compositionen; daneben aber auch Kritiken über theoretische Werke.

Dann folgte Johann Friedrich Reichardt mit:

Musikalisches Kunstmagazin, Berlin 1782—1791. Der erste Band umfasst XII und 214 Seiten. Der zweite 127 Seiten. Jedem Bande ist ein Inhaltsverzeichniss und ein ausführlicher Index beigegeben. Ausser grösseren Abhandlungen brachte dies Magazin auch Musikstücke der bedeutendsten Componisten mit Analysen und Erläuterungen. Die werthvollsten Abhandlungen erschienen dann unter dem Titel:

Geist des musikalischen Kunstmagazins von Johann Friedrich Reichardt, herausgegeben von J. A., Berlin bei J. Fr. Unger, 1791, 8°, XII und 195 Seiten.

Demnächst erschien dann:

Magazin der Musik. Herausgegeben von Carl Friedrich Cramer, Professor in Kiel. Hamburg. Erster Jahrgang (erste und zweite Hälfte) 1783. Zweiter Jahrg. vom Juli 1784 bis Juni 1785. Dritter Jahrg. 1786—87.

Ein neuer Jahrgang wurde von demselben Herausgeber begonnen unter dem Titel:

Musik. Copenhagen bei S. Sönnichsen, Notendrucker und Musikalienhändler daselbst. Gedruckt bei dem Universitätsbuchdrucker J. F. Schulz, 1789. Ausser werthvollen Abhandlungen, wie: Ueber den Prolog, Jahrgang 1783, Seite 608—647. Ueber Musik, an Flötenliebhaber, S. 686—736. Ueber das einfache Recitativ, S. 750—755. Vom Zustande der Musik in Frankreich, S. 785—800. Von der Theorie der Musik, insofern sie Liebhabern und Kennern nothwendig und nützlich ist, S. 855—912. Ueber die Musik der Slaven, S. 1024—1037. Genauere Bestimmungen einiger musikalischer Begriffe, S. 1073 bis 1115. Ueber die musikalische Malerei, S. 1139—1198. Einige Gedanken über die Aufführung von Concertmusik, S. 1213—1235. Beitrag zu einer allgemeinen Verbesserung der Claviere, Jahrgang 2, S. 277—303. Von dem vortheilhaften Einfluss der Tonkunst auf das Herz des Zuhörers, S. 303—315. Geschichte des Berlinischen Operntheaters, S. 316—335. Ueber die Danaiden von Salieri, S. 417—457. Schlechte Einrichtung des italienischen Singgedichts von Gerstenberg, S. 629—650. Verbindung der Musik und des Tanzes zum Nationalgesange (aus Herder), S. 650—660. Einige der vornehmsten Pflichten eines Musikdirektors von Junker, S. 741—788. Ueber eine neue Erfindung den Generalbass zu beziffern, S. 789—808. Beleuchtung der Frage von dem Vorzuge der Melodie vor der Harmonie von Agricola, S. 809—829. Ueber die Musik von Lolli, S. 902—914. Plan einer musikalischen Academie zu Copenhagen, S. 1002—1032. Ueber den Gesang der Vögel, S. 1032—1034. Ob Malerei oder Tonkunst eine grössere Wirkung gewähren, S. 1190—1209, enthält die reichhaltige Zeitschrift auch Operntexte und eine solche Fülle von Nachrichten über Kapellen und Concertinstitute aus allen Ländern und Städten, über die hervorragendsten Künstler und deren Werke, dass sie eine der wich-

tigsten Quellen für das Musiktreiben des letzten Drittels des vorigen Jahrhunderts geworden ist.

Ziemlich gleichzeitig gab Freiherr Hans Adolph von Eschstruth, Fürstl. Hessischer wirklicher Justizrath zu Cassel heraus:

Musikalische Bibliothek. Marpurg und Giessen, Krieger jun. Erstes Stück 1784, zweites 1785. Enthält Recensionen, Vorlesungen, Auszüge aus grösseren Werken, Berichtigungen und Zusätze zu Werken über Musik, musikalische Anfragen und Aufgaben, Nachrichten und Neuigkeiten, Anecdoten, Gedichte. Um dieselbe Zeit kündigte die Torricellische Kunst- und Musikhandlung in Wien eine neue Musikalische Monatsschrift an, die Ende Februar 1784 erscheinen sollte. Der aus 15 Paragraphen bestehende Prospect verspricht alles, was man von einer Musikzeitung verlangen konnte; allein das Unternehmen trat nicht ins Leben.

Eine fortlaufende Abtheilung für Musik enthält auch das in Weimar erscheinende:

Journal des Luxus und der Moden, herausgegeben von Bertuch und Kraus. 1786—1822.

Die erste derartige Zeitung gründete erst der Brandenburgische Rath Heinrich Philipp Carl Bossler zu Speier unter dem Titel:

Musikalische Realzeitung für das Jahr 1788 (Juli bis December). Speyer bei dem Verfasser, 4°, 208 Seiten. Beigegeben ist die:

Musikalische Anthologie für Kenner und Liebhaber. Der musikalischen Realzeitung praktischer Theil, 4°, 100 Seiten. Der zweite Jahrgang erschien mit Anthologie 1789 und der dritte 1790 (Januar bis Ende Juni, vom Juli bis December) und dann noch in den Jahren 1791 und 1792 unter dem Titel:

Musikalische Correspondenz der deutschen philharmonischen Gesellschaft, 208 Seiten mit der Beilage:

Notenblätter zur musikalischen Correspondenz, 98 Seiten.

Die nächsten Jahre sind dann vertreten durch:

Musikalisches Wochenblatt von Johann Friedrich Reichardt und Friedrich Emil Kunzen, Berlin, 1791, 4°, 19 Seiten und

Musikalische Monatsschrift, Berlin, 1792, 4°, 172 Seiten. Beide wurden nicht weiter fortgeführt, erschienen aber verbunden unter dem Gesammttitel:

Studien für Tonkünstler und Musikfreunde. Eine historisch-kritische Zeitschrift mit 39 Musikstücken von verschiedenen Meistern für das Jahr 1791. In zwei Theilen herausgegeben, Berlin, 1793, 4°.

1794 erschien dann als Fortsetzung:

Berlinisch musikalische Zeitung, historischen und kritischen Inhalts. Mit 50 Musikstücken von verschiedenen Meistern. Herausgegeben von Johann Carl Gottlieb Spazier. Berlin 1794.

Diese Unternehmungen hatten nur wenig Erfolg und vermochten sich nicht lange zu halten, ebenso Koch's (Heinrich Christoph):

Journal der Tonkunst, Braunschweig und Erfurt bei Keyser 1795 von dem nur zwei Stücke erschienen oder der:

Augsburger musikalische Merkur aufs Jahr 1795, von dem nur ein Stück ausgegeben wurde. Koch's Journal enthält folgende Aufsätze im ersten Stück: 1) Ueber die Vernachlässigung der Theorie. 2) Ueber den Modegeschmack. 3) Kurzer Abriss der Geschichte der Tonkunst bei den Völkern der Vorzeit. Den Beschluss machen Miscellaneen, Recensionen, Anzeigen. Das zweite Stück bringt: 1) Ueber den Charakter der Solo- und Ripienstimme. 2) Ueber die Nothwendigkeit eines Zeichens der Artikulation der Töne u. s. w. Der Augsburger Merkur enthält Recensionen, darunter eine sehr ausführliche über Michael Haydn's Sonaten für Geige und Bratsche. Noch ist zu erwähnen:

Deutschland. Berlin, J. F. Unger, 1796, redigirt vom Kapellmeister J. Fr. Reichardt. Ein Journal, das in 12 Stücken erschien. Die auf Musik

bezüglichen Aufsätze sind: 1) Recensionen des von Heinse herausgegebenen Romans »Hildegard von Hohenthal«, pag. 127—147. 2) Ueber Mozart's Oper »*La Clemenza di Tito*«, pag. 269. 3) Ankündigung des Journals des deutschen Nationalgesangs, pag. 272. 4) Fortsetzung der Recension des Heinse'schen Roman's, pag. 413—426. 5) Ueber die Aufführung der Gluck'schen Oper »Alceste« auf dem Königl. Operntheather zu Berlin von 1796, Bd. II, 267—293. 6) Ueber das grosse Mozart'sche Theaterconcert im Berlinischen Opernhause. Aus dem Briefe eines Künstlers vom 20. März 1796. Ausserdem enthält das Journal auch Anzeigen neuer musikalischer Werke und Notenbeilagen mit Compositionen von Reichardt und Zelter. Erst die:

Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig bei Breitkopf & Härtel, errang eine allgemeine und tiefgreifende, langdauernde Bedeutung. Die erste Nummer ist vom 3. October 1798 datirt und seitdem erschien die Zeitung bis zum 27. December 1848 allwöchentlich in einer Nummer. Für die ersten elf Jahrgänge wurde die ursprüngliche Ordnung festgehalten, so dass jeder von October zu October reicht. Dem zwölften erst wurde ein Quartal zugegeben, so dass der Jahrgang 1811 mit dem neuen Jahr beginnt und von da an das Kalenderjahr auch den Jahrgang bestimmt. Der Begründer der Zeitung, Hofrath Friedrich Rochlitz (s. d.), führte auch die Redaktion, ohne indess als Redakteur zu zeichnen. Von 1819 bis Michaeli 1827 wurde die Zeitung unter Verantwortlichkeit der Verleger weiter geführt; Michaeli 1827 übernahm dann G. W. Fink (s. d.) die Redaktion (von No. 3 im Jahrgang 1828 zeichnet er als Redakteur) und führte sie bis 1842; von da an wurde sie wieder unter Verantwortlichkeit der Verleger weitergeführt bis zum Jahrgang 1843, den M. Hauptmann als Redakteur zeichnete; von 1844 bis Ende Juni 1846 führte wieder die Verlagshandlung die Redaktion bis zum 1. Juli 1846, an welchem Tage J. C. Lobe die Redaktion übernahm und sie bis zum Schluss des Blattes weiter führte. Ein Beiblatt mit den Portraits und den Biographien von Clara und Robert Schumann und Adolph Bernhard Marx wurde im April 1850 noch nachgeliefert. Es ist hier nicht der Ort, den ausserordentlichen Einfluss, den diese Zeitung während eines halben Jahrhunderts auf die gesammte Musikentwickelung ausübte, darzulegen. Sie ist zugleich ein treues Bild derselben und eine wichtige Quelle für die Geschichte. Ein sorgfältiges alphabetisches Gesammtregister, das in drei Abtheilungen (1798—1818, 1819—1828 und 1829—1848) von der Verlagshandlung veranstaltet und in einem Bande von der Stärke eines Jahrganges herausgegeben wurde, erleichtert den Gebrauch der Zeitung zu diesem Zwecke ausserordentlich. Der Erfolg, den die Allgemeine musikalische Zeitung erzielte, ermuthigte zu neuen derartigen Unternehmungen, die indess meist nicht lange bestanden. Von der

Musikalischen Monatsschrift, die im Juli 1803 der Domkapellmeister und Kunst- und Musikalienhändler Franz Xaver Glöggl in Linz gründete, erschienen nur 4 Hefte von Juli bis October 1803. Die

Berlinische musikalische Zeitung, welche Johann Friedrich Reichardt 1805 (Berlin und Oranienburg bei Fröhlich) herausgab, ging bereits 1806 wieder ein.

Franz Glöggl machte neue Versuche, er gab 1810 ein

Musikalisches Blättchen heraus und begann am 1. Januar 1812 seine

Musikalische Notizen, die er schon nach der dritten, im März erscheinenden Nummer auf Veranlassung mehrerer Kunstfreunde in die

Musikalische Zeitung für die österreichischen Staaten umwandelte: Die erste Nummer erschien am 15. April 1812 im Verlage des musikalischen Zeitungs-Bureau und die andern folgten in vierzehntägigen Zwischenräumen bis zum Schluss des Jahres. Im folgenden Jahre sollte die Zeitung wöchentlich erscheinen; allein die dreizehnte Nummer schliesst mit der Nachricht. »Nachdem der Hauptzweck des Unternehmens durch die Herausgabe der Wiener allgemeinen musikalischen Zeitung, nämlich, dass eine derlei Zeitung

in den österreichischen Kaiserstaaten bestehe, erreicht ist, jene auch an der reichsten Quelle sich befindet, so wird mit dieser Zeitungs-Nummer dieses Unternehmen einer Zeitschrift mit dem Vorbehalt beschlossen, dass in der Folge nur in zwanglosen Heften ohne Pränumeration für diese Kunst interessante Gegenstände werden ausgegeben und jedesmal angekündigt werden«. Diese

Wiener musikalische Zeitung erschien in Tendler's Verlag seit Anfang Januar 1813 jeden Samstag in 8 Seiten Quartformat. Ein Redakteur ist nicht angegeben, als solcher galt der K. K. Beamte Schönholtz in Wien, doch scheinen sich vorzugsweise die hervorragenderen Mitglieder der Gesellschaft der Musikfreunde betheiligt zu haben. Die Zeitung brachte es aber nicht über das erste Jahr ihres Bestehens hinaus, die am 29. Decbr. 1813 ausgegebene 52. Nummer war auch die letzte. — Erst nach drei Jahren erhielt Wien wieder eine neue Musikzeitung, die im Verlage von S. A. Steiner & Co. erscheinende

Allgemeine musikalische Zeitung, mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat. Wöchentlich wurde eine Nummer ausgegeben, die erste am 2. Jan. 1817. Beim dritten Jahrgange erschien sie wöchentlich zweimal. In den Jahren 1819 (von No. 80 an) und 1820 ist dann Joseph Ritter von Seyfried (der Bruder des Kapellmeister Ignaz) als Redakteur genannt. An seine Stelle trat 1821 Fr. Aug. Kanne. Vom 1. Jan. 1824 erschien dann das Blatt unter dem Titel:

Wiener musikalische Zeitung im Lithographischen Institut und ging Ende des Jahres ein.

Mittlerweile waren auch in Leipzig zwei neue Zeitschriften für Musik aufgetaucht, von denen die eine:

Polyhymnia, im Centralcomptoir erschien, aber nicht über das erste Heft hinauskam, während das andere:

Mmnemosyne, ein Wochenblatt für Kunst und Literatur (bei F. Hofmeister) 1817 es auf einen Jahrgang brachte. Das

Leipziger Kunstblatt für gebildete Kunstfreunde, erschien bei Brockhaus 1817—1818 unter der Redaktion von Amadeus Wendt.

Der Versuch, den Dr. Stöpel mit einer

Berliner allgemeinen musikalischen Zeitung 1820 machte, glückte nicht, die Zeitung erreichte mit der dritten Nummer ihr Ende. Dagegen erlangte die von Adolph Bernhard Marx 1824 im Verlage der Schlesinger'schen Musikalienhandlung in Berlin gegründete

Berliner allgemeine musikalische Zeitung, mit musikalischen Beilagen und Intelligenzblatt grosse Bedeutung und festeren Bestand. Sie hat namentlich zur richtigen Würdigung der Bedeutung unserer grossen Meister: Bach, Gluck, Händel und Beethoven mit grossem Erfolge gewirkt. Doch bestand auch sie nur bis zum Jahre 1828, in welchem sie einging. Inzwischen hatte Gottfried Weber eine neue Zeitschrift gegründet:

Cäcilia, eine Zeitschrift für die musikalische Welt, herausgegeben von einem Vereine von Gelehrten, Kunstverständigen und Künstlern, die seit 1824 in Mainz im Verlage der Hof-Musikalienhandlung B. Schott's Söhne in einzelnen Heften erschien, deren 4 einen Band bilden. Durch die vortrefflichen Artikel und interessanten Mittheilungen aller Art, welche die Zeitschrift brachte, errang sie sehr bald grosses Ansehen und weitere Verbreitung. Weber führte die Redaktion bis an seinen Tod (1839) und 1842 übernahm sie Professor Dehn, der sie bis 1848 führte, in welchem Jahre die Zeitschrift dann einging.

Neben diesen sind wieder vereinzelte Unternehmungen zu nennen, die nur kurze Zeit bestanden, wie der von Fr. Stöpel redigirte:

Allgemeine musikalische Anzeiger, nebst kritischem Beiblatt Minerva, der 1826 in 4 Heften in Frankfurt a. M. bei Fischer erschien. Dessen Fortsetzung ist die

Allgemeine Musikzeitung zur Beförderung der theoretischen und praktischen Tonkunst für Freunde der Musik überhaupt, Frankfurt bei Fischer, die dann nachmals als:

Allgemeiner Anzeiger 1834 (Frankfurt bei Fischer) auftauchte. Die

Musikalische Eilpost. Uebersicht des Neuesten im Gebiet der Musik. Weimar bei Hoffmann, 1826, vom Chordirektor Häser und J. C. Lobe (damals Kammermusiker in Weimar) herausgegeben, ging gleichfalls früh wieder ein. Die

Münchener Musikzeitung, von Fr. Stöpel redigirt (München bei Sidler), erschien nur in zwei Jahrgängen, 1826 und 1827. Das

Musikalische Magazin. Gesammelt und herausgegeben von mehreren Freunden der Kunst, erschien in nur einem Heft (1828). Der am Ende genannte Redakteur Kayser war Buchdruckergehilfe in Hamburg. Dies Heft enthält unter Anderm auch: Beiträge zur Entstehung der Hamburger Oper. Weitere Verbreitung und in den betreffenden Kreisen entscheidenden Einfluss gewann die von Johann Gottfried Hientzsch gegründete:

Eutonia, eine hauptsächlich pädagogische Musikzeitschrift, für alle, welche die Musik in Schulen zu lehren und in Kirchen zu leiten haben oder sich auf ein solches Amt vorbereiten. Herausgegeben in Verbindung mit mehreren Herren Geistlichen, gelehrten Kunstfreunden, Musikdirektoren, Cantoren, Organisten und Musiklehrern an Universitäten, Gymnasien und Schullehrer-Seminarien. Breslau und Berlin, 1828—37. Auch die von Friedrich Ludwig Rellstab redigirte Musikzeitschrift

Iris im Gebiete der Tonkunst, Berlin bei Trautwein, 1830—41, erfreute sich grösserer Verbreitung. Auf beschränktere Kreise war angewiesen die

Schlesische Zeitung für Musik, die unter der Redaktion von Fr. Mehwaldt bei Cranz in Breslau in den Jahren von 1832—35 erschien. Der von Tobias Haslinger unter Redaktion von Castelli in den Jahren 1829—40 herausgegebene

Allgemeine musikalische Anzeiger ist hauptsächlich als Verlagsspeculation anzusehen. Die

Monatsberichte, die in den Jahren 1829—30 auf Kosten der Gesellschaft der Musikfreunde ausgegeben wurden, sind vorwiegend den Interessen derselben gewidmet. Die

Zeitschrift für den deutschen Kirchengesang, herausgegeben von Krommer (Gotha bei Krug) 1832, ebenso wie die

Berliner musikalische Zeitung von J. J. Girsch, Berlin bei Krause, 1833, und das

Carlsruher Theater- und Musikblatt, Carlsruhe bei Velten, 1834, brachten es nur zu je einem Jahrgange.

Der Minnesänger. Musikalisches Unterhaltungsblatt, erschien in den Jahren 1834—1836 mit vielen Notenbeilagen in Mainz bei Schott's Söhnen. Kunsthistorische Bedeutung gewann erst wieder die

Neue Leipziger Zeitschrift für Musik, herausgegeben durch einen Verein von Künstlern und Musikfreunden. Begründer dieser Zeitschrift ist bekanntlich Robert Schumann, der sich in seinen »Gesammelten Schriften« folgendermaassen darüber ausspricht: »Am Ende des Jahres 33 fand sich in Leipzig allabendlich und wie zufällig eine Anzahl meist jüngerer Musiker zusammen, zunächst zu geselliger Versammlung, nicht minder aber auch zum Austausch der Gedanken über die Kunst, die ihnen Speise und Trank des Lebens war — die Musik. Man kann nicht sagen, dass die damaligen musikalischen Zustände Deutschlands sehr erfreulich waren. Auf der Bühne herrschte noch Rossini, auf den Clavieren fast ausschliesslich Herz und Hünten. Und doch waren nur erst wenige Jahre verflossen, dass Beethoven, C. M. von Weber und Franz Schubert unter uns lebten. Zwar Mendelssohn's Stern war im Aufsteigen und verlauteten von einem Polen Chopin wunderbare Dinge, aber eine nachhaltige Wirkung äusserte dieser erst später. Da fuhr eines Tages der Gedanke durch die jungen Brauseköpfe: lasset uns nicht müssig zusehen, greift an, dass es besser werde, dass die Poesie der Kunst wieder zu Ehren komme. So entstanden die ersten Blätter einer neuen Zeitschrift.« Die erste Nummer

der Zeitschrift erschien am 3. April 1834 im Verlage des Buchhändler C. F. H. Hartmann in Leipzig, der auch den ersten Band als Redakteur zeichnete. Vom Jahre 1835 an erschien dann die Zeitung unter Schumann's Namen bis Ende Juni 1844; vom Juli bis Ende 1844 führte Oswald Lorenz die Redaktion. Mit Anfang 1845 ging die Zeitung an Franz Brendel über, der sie bis an seinen 1868 erfolgten Tod redigirte. Mittlerweile hatte sie auch mehrmals den Verleger gewechselt. 1835 war sie in den Verlag von Johann Ambr. Barth übergegangen; Anfang Juli 1837 übernahm Robert Friese den Verlag, Juli 1851 Bruno Hinze; seit Anfang 1857 erscheint sie bis heut im Verlage von C. F. Kahnt in Leipzig. Mitbegründer der Zeitung waren: Jul. Knorr, Ludwig Schunke, Friedrich Wieck. Ein leider noch nicht vollständiges Gesammtregister über die ersten fünfzig Bände giebt ein Bild von dem ausserordentlich reichen Inhalt dieser Zeitung. Von F. Pietnigg's

Mittheilungen aus Wien, Monatsschrift (1835), erschien nur ein Heft mit einem Aufsatz von Professor Fischhof: Die Heroen der Tonkunst in der Autographen-Sammlung des Aloys Fuchs in Wien. Der Beginn des Jahres 1840 brachte Wien erst wieder eine neue Musikzeitung:

Allgemeine Wiener Musikzeitung, herausgegeben und redigirt von Dr. August Schmidt, der sie bis Ende Juni 1847 leitete. Mit dem 1. Juli 1847 trat Ferdinand Luib als Redakteur ein, und am 4. Juli 1848 erschien ihre letzte Nummer. Noch weniger Bestand hatte die

Zeitschrift für Deutschlands Musikvereine und Dilettanten von Dr. F. S. Gassner, die in den Jahren 1841—43 in Carlsruhe bei Müller erschien. Dagegen erhielt sich bis auf die neueste Zeit die in demselben Jahre, wie die vorhergehende, gegründete:

Euterpe. Eine Musik-Zeitschrift für Deutschlands Volksschullehrer, sowie für Cantoren, Organisten, Musiklehrer und Freunde der Tonkunst überhaupt. Die Zeitschrift erschien 1841 im Verlage von Wilhelm Körner in Erfurt als Monatsblatt. Begründet ist sie von dem Musikdirektor Ernst Hentschel in Weissenfels. Bis Juli 1842 ist noch der Seminarlehrer Bogenhardt in Hildburghausen als Herausgeber mitgenannt; später traten dann L. Erk und Cantor Jacob in Conradswaldau in die Redaktion ein. 1850 übernahm Carl Merseburger den Commissions-Verlag und 1852 ging sie ganz in seinen Verlag über. 1860 wurde auch G. Flügel, Königl. Musikdirektor und Schlossorganist in Stettin unter den Herausgebern genannt. Nach dem Rücktritt Hentschel's von der Zeitung (1870) übernahm sie Friedrich Wilhelm Sering, Königl. Musikdirektor am Kaiserl. Seminar zu Strassburg im Elsass der sie noch bis heut mit bestem Erfolge führt. Die unstreitig grössten Erfolge errangen die 1843 gegründeten

Signale für die musikalische Welt. In den ersten Jahren erschienen sie unter der Verantwortlichkeit der Verlags-Expedition; erst No. 44 des Jahres 1847 (datirt vom 27. October) trägt den Namen des Begründers der Zeitschrift, Bartholf Senff, als Redakteur an der Spitze. Durch die ausserordentliche Reichhaltigkeit der Nachrichten über Künstler und Kunstleben, welche jede Nummer bringt, ist die Zeitschrift zugleich zu einer der bedeutendsten Quellen für die Geschichte der Musikentwickelung unserer Tage geworden. Die

Berliner musikalische Zeitung von C. Gaillard brachte es auf die vier Jahrgänge 1844—47 und wurde dann mit der

Neuen Berliner Musikzeitung, welche 1847 durch Gustav Bock begründet wurde und noch jetzt im Verlage von Ed. Bote und G. Bock (Hugo Bock) erscheint, vereinigt. Ein der »Euterpe« verwandtes Blatt:

Urania. Ein musikalisches Beiblatt zum »Orgelfreunde«. Herausgegeben von G. W. Körner und A. G. Ritter, erschien seit 1844 im Verlage der Körnerschen Buchhandlung in Erfurt. Es erweiterte sich dann zur: »Musik-Zeitschrft für Alle«, welche das Wohl der Kirche besonders zu fördern haben und steht gegenwärtig unter der Redaktion von A. W. Gottschalg in Weimar.

Die erste Männergesangszeitung ist die

Teutonia. Literarisch-kritische Blätter für den Männergesang, herausgegeben von Julius Otto und J. Schladebach. Schleusingen, 1846—49. Eine

Zeitung für Orgel-, Clavier- und Flügelbau, sowie für Anfertigung von Geigen, Bratschen, Cellos und Bässe, hergegeben vom Berg-Commissar Dr. Carl Hartmann, erschien in zwanglosen Heften 1848 in Weimar. Eine sogenannte Musikerzeitung ist

Das Orchester. Zeitschrift für deutsche Musiker und Organ des Stadtmusiker-Vereins für Deutschland, herausgegeben von C. Henning in Zeitz und W. Barth in Glauchau in zwei Jahrgängen; I. Jahrg. April 1848 bis Decbr 1849; II. Jahrg. Januar bis Juni 1850. Mit Anfang Januar 1848 hatte auch Wien wieder eine Musikzeitschrift:

Allgemeiner musikalischer Anzeiger, herausgegeben von Franz Glöggl. Das Blättchen erschien wöchentlich in Octavformat und brachte auch Concertberichte. An seine Stelle trat seit dem 1. Januar 1852 die

Neue Wiener Musik-Zeitschrift, ebenfalls von Glöggl herausgegeben; doch bereits am 29. Decbr. 1860 wurde die letzte Nummer der Zeitung ausgegeben. Mittlerweile war auch eine neue, für Lehrerkreise bestimmte Musikzeitung erschienen und wieder verschwunden:

Philomosus. Ein Blatt zur Belehrung und zur Unterhaltung für Freunde der Tonkunst, herausgegeben von Lehmann, Cantor und Schullehrer in Bachra bei Cölleda in Thüringen. I. Jahrg. vom Juli bis December 1849; II. Jahrg. von Januar bis December 1850. Sondershausen in Commission bei F. A. Eupel. 1850 erhielten auch die Rheinlande eine Musikzeitung unter dem Titel:

Rheinische Musikzeitung für Kunstfreunde und Künstler, herausgegeben von L. Bischoff (Cöln, M. Schloss). Die erste Nummer erschien im Juli 1850 und Bischoff führte die Redaktion bis zum Juli 1853, dann trat er aus und die Zeitung erschien noch bis 1859 unter Verantwortlichkeit der Verlagshandlung. Bischoff aber gründete eine neue, die

Niederrheinische Musikzeitung, die im Verlage der Du Mont-Schauberg'schen Buchhandlung unter seiner Redaktion erschien. Sein 1867 erfolgter Tod hatte auch das Eingehen der Zeitung zur Folge, deren letzte Nummer 1867 Ende Juni ausgegeben wurde. Inzwischen hatte auch Berlin eine neue Musikzeitung erhalten im

Echo. Berliner Musikzeitung, herausgegeben von einem Vereine theoretischer und praktischer Musiker. Die ersten beiden Jahrgänge 1851 und 1852 erschienen unter der Redaktion von E. Kossak, die folgenden unter Verantwortlichkeit des Verlegers Heinrich Schlesinger, seit 1866 des gegenwärtigen Besitzers der Schlesinger'schen Verlagshandlung, Rob. Lienau. Nur der Jahrgang 1873 erschien im Verlage der Verlagsbuchhandlung von Robert Oppenheim unter Redaktion von Dr. W. Langhans. Anfang 1874 kam das Blatt wieder in den Verlag der Schlesinger'schen Musikalienhandlung. Im Jahre 1852 kamen hinzu:

Süddeutsche Musikzeitung, redigirt von E. Föckerer, Verlag von Schott's Söhne in Mainz bis 1866, und

Organ für kirchliche Tonkunst, unter Redaktion von Pfarrer Ortlieb, Schwäbisch-Gmünd bei Schmid, bis 1857. 1855 begann C. G. Lobe seine

Fliegende Blätter für Musik. Wahrheit über Tonkunst und Tonkünstler. Von dem Verfasser der »Musikalischen Briefe«. Die Schrift erschien in Heften, deren sechs einen Band bilden, in den Jahren 1855—57. In demselben Jahre (1855) war in Wien durch zwei hochgestellte Kunstfreunde eine neue Zeitschrift gegründet worden:

Monatschrift für Theater und Musik, herausgegeben von Joseph Klemm (Verlag von Wallishausser). Vom Jahre 1859 an erschien das Blatt unter dem Titel:

Recensionen und Mittheilungen über Theater und Musik.

Ferner gründete L. A. Zellner seine

Blätter für Musik, Theater und Kunst und führte sie ununterbrochen, bis er Generalsecretär der Gesellschaft der Musikfreunde wurde (1868). 1856 machte auch J. G. Hientzsch wieder einen Versuch mit einer neuen Zeitschrift für Musik:

Das musikalische Deutschland des neunzehnten Jahrhunderts; eine historisch-biographische, kunstwissenschaftliche, pädagogische Musikzeitung, von der aber nur zwei Hefte im Selbstverlag des Herausgebers in Berlin erschienen. In demselben Jahre erschienen in Leipzig:

Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft. Unter Mitwirkung von Schriftstellern und Künstlern herausgegeben von Dr. Franz Brendel. Die beiden ersten Jahrgänge wurden in 6, die nachfolgenden vier in 12 Heften ausgegeben. Vom zweiten Jahrgang an wird zugleich Richard Pohl als Herausgeber genannt, in den beiden letzten Jahrgängen Peter Lohmann und die Verlagshandlung. Den Verlag der Zeitschrift hatte für die ersten fünf Jahrgänge C. Merseburger, für die letzten Heinrich Matthes. Aus dem Jahre 1857 sind zu erwähnen:

Liturgische Zeitschrift, herausgegeben von Ehrlich (Meiningen bei Brückner). Ferner:

Zeitung für Gesang-Vereine und Liedertafeln. Unter Mitwirkung eines Vereins von Musikern und Musikgelehrten. Herausgegeben von J. F. Kayser, 1857 und 1858 (Hamburg, Fritz Schuberth). Aus dem Jahre 1859:

Allgemeine Pianoforte-Zeitung, Organ für Hausmusik, Leipzig, M. Schäfer, 1859—1862. Ferner:

Anzeiger für Musik und musikalische Interessen unter Mitwirkung von theoretischen und praktischen Musikern herausgegeben von Appun, Bunzlau 1859, 1860, 1861. 1860 erstand wieder in Wien eine neue Musikzeitung:

Deutsche Musikzeitung, redigirt von Selmar Bagge, Wien, Verlag von Wessely, die bis 1862 bestand. Dasselbe Jahr brachte auch eine neue Männergesangszeitung:

Deutsche Männergesangs-Zeitung, herausgegeben vom Märkischen Central-Sängerbunde unter verantwortlicher Redaktion vom Direktor Rudolph Tschirch, Berlin 1860—66. Dasselbe Jahr brachte auch:

Das musicirende Deutschland. Musikzeitung für das deutsche Volk. Mit mehreren Musikern vereint herausgegeben und redigirt von C. Weschke. Herzberg bei Lüddeke. 1861 erschienen:

Die Liedgenossen. Zeitschrift für die Interessen der deutschen Gesangvereine. Mit Kunstbeilagen, herausgegeben von Dr. F. Fieber und G. Bergamenter. Wien, Tendler & Co., 1861—65. Ferner:

Schweizerisches Sängerblatt. Organ des eidgenössischen Sängervereins. Jahrgang 1861—72, Bern, Huber & Co. Ferner:

Die Sängerhalle. Allgemeine deutsche Gesangvereins-Zeitung für das In- und Ausland. Begründet und herausgegeben von Müller von der Werra. So lautet der Titel des ersten, aus 25 Nummern, die seit Anfang Juli von Woche zu Woche in Ernst Schäfer's Verlag in Leipzig erschienen, bestehenden Jahrgangs. In No. 4 des neuen Jahrgangs macht die Redaktion bekannt, dass auf ihren Wunsch Dr. Müller von der Werra zurückgetreten sei, und in der 5. Nummer war Herr Heinrich Stein als Herausgeber genannt, der dann mit No. 36 unter seinem wahren Namen, Heinrich Pfeil, als Redakteur zeichnet. 1872 ging dann die Zeitung in den Verlag der Siegel'schen Musikalienhandlung über. Müller von der Werra aber gründete eine neue Zeitung:

Die neue Sängerhalle. Deutsche Gesangvereinszeitung für das In- und Ausland. Begründet und unter Mitwirkung berühmter Liedercomponisten und Vertreter deutscher Liederkunst herausgeben von Müller von der Werra. Die erste Nummer erschien Anfang April 1862 im Verlage von Robert Friese und unter Redaktion von M. C. Cavael. Im zweiten Jahre erhielt der Titel noch den Zusatz: Begründet und im Verein von A. Methfessel, Franz Abt, V. E.

Becker, Wilhelm Speidel, J. E. Schmölzer, Graben-Hoffmann und C. Kuntze herausgegeben u. s. w. 1867 ging die Zeitung in den Verlag von J. B. Klein's Kunst-, Buch- und Musikalienhandlung in Leipzig über. Aus dem Jahre 1862 ist auch noch zu nennen:

Cäcilia, Organ für katholische Kirchenmusik. Unter Mitwirkung auswärtiger Musiker herausgegeben von Professor H. Oberhoffer, Luxemburg bei V. Bück, 1862—70, erscheint gegenwärtig unter der Redaktion von Michael Hermesdorff in Trier bei Lintz. Mit dem 1. Januar 1863 erschien dann die

Allgemeine musikalische Zeitung. Neue Folge. Redigirt von Selmar Bagge. Leipzig, Druck und Verlag von Breitkopf & Härtel. Die erste Nummer ist datirt vom 1. Januar 1863, die letzte wurde wieder bereits am 27. Decbr. 1865 ausgegeben, da die Verlagshandlung die Zeitung wieder aufgab. Bagge begann eine neue unter dem Titel:

Leipziger Allgemeine musikalische Zeitung, redigirt von Selmar Bagge im Verlage von Rieter-Biedermann. Schon im dritten Jahrgange übernahm an Bagge's Stelle provisorisch R. Eitner die Redaktion und darauf Chrysander definitiv, der sie auch während des 4. und 5. Bandes führte, um sie dann für den 6. bis 9. an Joseph Müller abzutreten, nach dessen Weggange von Leipzig sie wieder von Chrysander übernommen wurde, doch keine dieser Veränderungen war m Stande den Credit der Zeitung zu heben. Das Jahr 1863 rief ins Leben:

Symphonia. Fliegende Blätter für Musiker und Musikfreunde. Leipzig, Verlag von C. F. Kahnt, 1863—68 und

Monatsblätter für Clavierspieler, zur fortschreitenden Uebung und Unterhaltung. Herausgegeben von O. Born, Augsburg bei Kranzfelder, 1863 und 1864. 1864 erstanden:

Die Fackel, Wochenschrift zur kritischen Beleuchtung der Theater- und Musikwelt, redigirt von A. Meyer (Berlin bei Simmel), die aber in demselben Jahre auch wieder erlosch. Ferner:

Musik- und Literaturblatt für Volksschullehrer und Schulfreunde, redigirt von J. Vogler (Wien, Sallmayer & Co.). Neue Zeitschriften für katholische Kirchenmusik wurden 1868 zwei gegründet:

Musica sacra, Beiträge zur Förderung der katholischen Kirchenmusik. Herausgegeben von F. Witt (Regensburg, Pustet) und

Zeitschrift für katholische Kirchenmusik. Herausgegeben von Johannes Ev. Habert, Gmunden, Selbstverlag. In demselben Jahre gründete Oscar Paul

Die Tonhalle. Organ für Musikfreunde. Mit Illustrationen. Verlag von A. H. Payne in Leipzig. Es war dies die erste derartige Musikzeitung und da sie vortrefflich redigirt wurde, erwarb sie sich rasch Ansehen und weite Verbreitung. Allein eintretende Zwistigkeiten mit dem Verleger veranlassten Paul nach Jahresfrist von der Redaktion zurückzutreten. Diese übernahm 1872 dann Otto Reinsdorf und im März 1873 Moritz Vogel. Paul hatte unterdessen eine neue begründet unter dem Titel:

Musikalisches Wochenblatt. Organ für Künstler und Musikfreunde. Leipzig, Verlag von E. W. Fritzsch. Die erste Nummer datirt vom 1. Januar 1870, doch bereits mit der dreizehnten Nummer des ersten Jahrgangs zog sich Paul von der Leitung des Blattes zurück, das seitdem unter der Redaktion des Verlegers E. W. Fritzsch weiter erscheint. Die

Monatshefte für Musikgeschichte, herausgegeben von der Gesellschaft für Musikforschung, redigirt von R. Eitner, erscheinen in Berlin seit 1869 zunächst im Verlage der Trautwein'schen Musikhandlung (M. Bahn); 1876 übernahm Liepmannssohn den Verlag, 1878 aber wieder die Trautwein'sche Musikalienhandlung. Die

Deutsche Musiker-Zeitung. Organ für die Interessen der Musiker und des musikalischen Verkehrs. Herausgegeben vom Verein der Berliner Musiker. Im Auftrage: H. Thadewaldt, im Verlage von R. Lesser, erscheint seit 1870. Die Redaktion führte H. Mendel bis zu seinem Tode 1876, von da an W. Lackowitz.

Otto Reinsdorf gründete 1874 im Verlage der Luckhardt'schen Verlagshandlung in Kassel wieder eine neue Zeitschrift unter dem Titel:

Allgemeine deutsche Musikzeitung. Wochenschrift für das gesammte musikalische Leben der Gegenwart. Nachdem Reinsdorf von der Redaktion zurückgetreten war, siedelte die Verlagshandlung nach Berlin über und seitdem Wilhelm Tappert die Redaktion übernommen hat, ist sie zu grosser Bedeutung für die Gegenwart gelangt. Inzwischen hatte Reinsdorf abermals eine neue Zeitschrift begründet in Wien in der K. K. Musikalienhandlung von Adolf Bösendorfer unter dem Titel:

Illustrirtes Musik- und Theater-Journal, dessen erste Nummer am 6. Octbr. 1875 erschien. Am Ende des Jahres trat Reinsdorf wieder von der Redaktion zurück und diese führte dann Dr. Theodor Helm weiter, bis die Zeitung 1878 einging. Eine andere 1874 begründete Musikzeitschrift:

Der Kunstfreund. Populär-ästhetische Zeitschrift für Verbreitung deutscher Kunst, herausgegeben von W. Mannstädt (Berlin, 1874), der vom October auch noch »Blätter für deutsche Kunst« wöchentlich beigegeben wurden, hielt sich nur ein Jahr. Seit 1876 erscheint

Die Tonkunst. Wochenschrift für den Fortschritt in der Musik. Der Herausgeber Albert Hahn, längst bekannt als einer der geistvollsten Theoretiker und Aesthetiker der Gegenwart, wusste in überraschend kurzer Zeit seinem Blatte eine hervorragende Stellung in der Tagesliteratur zu erringen. Der tiefsittliche Ernst, mit dem er alle Fragen unserer Kunst erfasst, der heilige Feuereifer, mit dem er seine hohen Ideen zu verwirklichen bestrebt ist, und die parteilose Ehrlichkeit, mit der er allen Bestrebungen der Gegenwart gerecht zu werden sucht, haben ihm auch in jenen Kreisen Anerkennung verschafft, die nicht mit allen seinen Zielen einverstanden sein können. Seit 1878 erscheint:

Der Clavierlehrer. Musik-pädagogische Zeitschrift, herausgegeben von Professor Emil Breslaur (in Wolf-Peiser's Verlag), die gleichfalls in der kurzen Zeit ihres Bestehens eine weite Verbreitung gefunden hat. Von deutschen Musikzeitungen wären noch zu erwähnen die in Wien gegenwärtig erscheinende:

Musiker-Correspondenz, redigirt von Rathner Sales. Ziehrers:

Deutsche Kunst- und Musikzeitung, redigirt von Dr. Frank. Herausgegeben von Weiss.

Wiener Signale, herausgegeben von Ignaz Kugel, und seit October 1878:

Wiener Blätter für katholische Kirchenmusik, Organ des Wiener Cäcilien-Vereins, redigirt von Josef Böhm und Dr. Carl Hausleithner. In Frankreich erschien die erste Musikzeitung 1756, herausgegeben von Laugier (Marc Antoine) unter dem Titel:

Sentiment d'un Harmoniphile sur différens ouvrages de Musique; Paris. Doch schon mit dem zweiten Stück hörte die Zeitschrift zu erscheinen auf. Eine französisch-italienische Musikzeitung:

Journal de Musique, française et italienne, à Liège, Andre, erschien monatlich in 6 Bogen oder 12 Blättern um dieselbe Zeit und gewann auch in Deutschland Verbreitung. Das

Journal de Musique par une société d'amateurs erlebte mehrere Jahrgänge, der letzte erschien 1777. Es brachte Auszüge und Beurtheilungen musikalischer Werke, Biographien von Tonkünstlern, Anecdoten und Musikbeilagen. Aus dem 19. Jahrhundert sind zu erwähnen:

Cocatrix. Correspondance des amateurs musiciens du Parnasse. Paris, 1800—1809, 16 Bände.

Les tablettes de Polymnie. Journal consacré à tout ce qui interesse l'art musical. Paris, imprimérie Dondy-Dupré, 1810, 1811. Die grösste Bedeutung gewann indess durch den vielseitigen Inhalt die

Revue musicale publiée par M. J. F. Fétis, Professeur de Composition au Conservatoire et Bibliothecaire de cet etablissement. Der Kopftitel der Probenummer

trägt noch den Beisatz: rédigée par une société de musiciens, compositeurs artistes et theoriciens et publiée etc. Die Zeitschrift erschien in kl. 8° »Au Bureau du Journal, Rue Bleue No. 4, Sautelet et Cie«. Diese Nummer bringt gleich die beiden berühmten, von Fétis zuerst veröffentlichten und in unser Notensystem übertragenen Chansons von Adam de la Hale. Die erste im Februar 1827 ausgegebene Nummer enthält unter andern einen Artikel über Mozart's Requiem und eine Biographie von Beethoven und durch die Fülle derartiger Artikel gewann die Zeitschrift bald Weltruf und hervorragendste Bedeutung in der gesammten periodischen Presse. 1834 wurde sie dann mit der bei Moritz Schlesinger in Paris seit 1833 erscheinenden

Gazette musicale de Paris (in gr. Folio) vereinigt unter dem Titel:

Revue et Gazette musical de Paris und bald zählte sie zu ihren Redakteuren und Mitarbeitern die hervorragendsten Musiker und Musikgelehrten jener Zeit, ausser Fétis (Vater und Sohn), G. E. Anders, F. Benoist, Berlioz, F. Danjou, Kastner, Adrien de la Fage, Fr. Liszt, A. B. Marx, Rellstab, Richard Wagner u. A. Gegenwärtig erscheint die berühmte Zeitung unter der Redaktion und im Verlag von Brandus. Daneben gewannen mehr oder weniger Bedeutung:

Revue de Musique ancienne et moderne, 1856. Redacteur en chef Th. Nisard. Rennes, Vatar.

Revue de Musique sacrée ancienne et moderne. Paris, 1859—68.

La Bibliographie musical paraissant tous les deux mois avec le concours d'une réunion d'artistes. Pottier de Lelaine, 1872—73.

La Chronique musicale. Revue bi-mensuelle de l'art ancien et moderne. Directeur Arthur Heulhard, 1873—75. Ferner die gegenwärtig im 45. Jahrgange erscheinende Zeitschrift:

Le Ménestrel, musiques et théâtres. J. L. Heugel. Die im 25. Jahrgange stehende

Le Guide musical. Revue hebdomadaire des nouvelles musicales de la Belgique et de l'etranger. Bruxelles, Schott frères, und die im 18. Jahrgange erscheinende:

L'art musical, Leon Escudier.

Von italienischen Musikzeitungen sind zu nennen:

Polinnia Europea ossia Biblioteca universale de Musica. Bologna.

Carriere degli spettacoli italiani, Bologna, 1824.

Gazetta musicale di Milano. Redattore Salvatore Farina (Milano, Ricordi), seit 1845; und die im 26. Jahrgang stehende:

Il Trovatore. Giornale letterario, artistico, teatrale con carricature ed Illustrazioni. Milano. Seit Anfang 1878 erscheint in Mailand:

Musica sacra. Organ des dort neu gegründeten Cäcilienvereins unter Redaktion von Guerrino Amelli (Vice custode della biblioteca Ambrosiana a Milano). Seit Anfang dieses Jahres ist auch die in Rom erscheinende

Palestra musicale (G. M. Marchesi) mit der

Roma artistica vereinigt und bringt wöchentlich auch Musikbeilagen. In England erschienen bereits im vorigen Jahrhundert Musikzeitschriften, wie:

The musical and universal Magazine. London, 1775—76. Aus dem 19. Jahrhundert sind zu nennen:

The quarterly musical register (A. F. C. Kollmann), No. 1 erschien am 1. Januar 1812, No. 2 im April.

The english musical Gazette. London 1818.

The quarterly Magazine. London, published by Baldwin Cradoch and Joy, 1828—36.

The Monthly Magazine of Music. London 1823.

The Journal of Music and the Drama. London 1823.

The Harmonicon, a monthly Journal devoted to the publication of vocal and instrumental music, and offering a medium for the union of music and

literature by means of Essays, Memoirs, Discussions and Criticism on musical subjects, together with periodical reports of the state of the art in all parts of te World. London, printed for Samuel Leigh, 1823—1826.

La Bilancia or a Journal of theatrical music (Giornale musico-teatrale). London, printed by J. F. Dore, St. John Square 1824 (englisch und italienisch).

Concordia. A weekly Journal of Music and the Sister Arts. London 1875—76. Von

The musical times and singing-class circular. Printed by Novello, Ewer and Co. erscheint gegenwärtig der 20. Band, von

The Monthly musical record. London, Augener & Co. der 9. Band und von

The musical world, London, published by Duncan Davison & Co., der 57.

Eine spanische Musikzeitung erscheint in Barcelona:

Le España musical, semanario artistico. Vidal e hijo y bernareggi, editores Ancha 35. Barcelona, Publicase Todos lo Jueves, seit 1866. Seit Januar 1879 erscheint auch in Russland eine

Musikalische Sonntagszeitung. Russisch und deutsch unter Redaktion von Dr. Sebera in Petersburg; und seit Ende 1878 in Irland:

Lyra ecclesiastica in Dublin.

Zeittheile, s. v. a. Tacttheile, s. Tact.

Zeitzing, Peter, Orgelbauer, welcher seiner Zeit in Schlesien durch mehr denn vierzig ausgezeichnete Orgelwerke seiner Arbeit wohlberufen war. Er wurde zu Jauer 1731 geboren und starb in Frankenstein am 13. März 1797.

Zekert, s. Seeger.

Zelenka, Joh. Dismas, geboren 1681 zu Launowicz in Böhmen, scheint seine Erziehung im Jesuitencollegium zu Prag erhalten zu haben. Im Jahre 1709 befand er sich (wahrscheinlich in musikalischer Bedienstung) im Hause des Freiherrn Jos. Ludwig von Hartig, Beisitzer des Königl. böhmischen Landrechts in Prag, und componirte im Auftrage desselben für das *Collegium Clementinum* eine lateinische Cantate, welche er auch selbst bei der Ausführung dirigirte. In Dresden, wohin der junge Künstler 1710 als Contrabassist der Königl. Kapelle mit 300 Thlr. Gehalt kam, zeigte er bald ein Streben, welches ihn weit über die Grenzen seiner Stellung als Instrumentalist hinausführen und zunächst die Blicke seiner Vorgesetzten auf ihn lenken sollte. Schon 1712 componirte er für den Cäcilientag eine Messe *(G-dur)*, in welcher grosse Schönheiten enthalten sind, unter andern eine siebenstimmige Doppelfuge *(qui tollis)*, welche meisterhaft gearbeitet ist. Damals scheint sich der Statthalter Fürst von Fürstenberg für ihn interessirt zu haben. Anfang des Jahres 1716 war Zelenka in Wien, wohin er wahrscheinlich schon früher mit Erlaubniss des Königs gegangen war, um Unterricht in der Composition beim berühmten Kaiserl. Kapellmeister Jos. Fux zu nehmen. Letzterer soll ausserordentlich zufrieden mit ihm gewesen sein und den König in einem Schreiben gebeten haben, Z. nach Italien zu schicken, »damit er Alles machen lerne und nicht blos nach meiner Maniera«. Die Gelegenheit hierzu bot sich bald. Z. erhielt Befehl, sich im April 1716 den Collegen anzuschliessen, welche nach Venedig befohlen waren, um dort bei den Kammermusiken des Kurprinzen Friedrich August, welcher sich damals in der Dogenstadt aufhielt, mitzuwirken. Wie mag dem strebsamen Künstler der Aufenthalt in dieser Hochschule damaligen Musiktreibens genutzt haben, um so mehr, als er dort Unterricht bei dem grossen Antonio Lotti gehabt haben soll. Im Januar 1717 ging er von Venedig abermals nach Wien, um den Unterricht bei Fux fortzusetzen. Es scheint also nicht wahrscheinlich, dass Z., wie Rochlitz erzählt (»Für Freunde der Tonkunst«), auch in Neapel gewesen sei, wo er Scarlatti's Unterricht genossen und die Freundschaft Feo's erworben haben soll. Die Kammermusiken in Venedig dauerten vom April bis December 1716, Z. kanu also nicht Zeit zu einem Ausfluge nach Neapel gehabt haben, da er Anfang 1717 schon wieder in Wien war.

Im Jahre 1718 wurde er abermals auf Allerhöchsten Befehl mit einigen nach Wien befohlenen Collegen dem Gefolge des damals dort weilenden Kurprinzen zugetheilt, ohne jedoch wie diese (ausser 50 Thlrn. Gratification) freie Verpflegung zu erhalten. Wie fleissig Z. damals gewesen sein muss, beweist ein höchst interessanter Studienband von seiner Hand, welcher noch in Dresden vorhanden ist und aus dem man ersehen kann, wie ernst er seine Studien erfasste. Dieses Buch trägt die Aufschrift: »*Collectaneorum Musicorum libri* 4 *de diversis Authoribus*«. Das erste Buch enthält: 16 vierstimmige Magnificat von Morales; das zweite Buch: »*Fiori Musicali di Girolamo Frescobaldi*«, ferner: »*Ricercari di Polietti*«; das dritte Buch enthält: »4 *Messe del Palestrina à* 4, 5 *e* 6 *voci*«, darunter die »*Missa ad fugam*« und »*Missa del Papa Macelli*«; ferner: »*Ricercari di Luigi Battiforo, Frohberger*«, sowie Sonaten von Fux für Violine, Cornetto, Posaune, Fagott und *Basso continuo*; schliesslich Canons von Fux, Bernabei, Ragazzi und Zelenka. Das vierte Buch enthält: »*Ricercari di Battiferro*«. Sämmtliche Compositionen sind in Partitur geschrieben. Ueberhaupt besitzen die Dresdener Königl. Musikaliensammlungen nicht wenig Partituren der grössten Meister des 16., 17. und 18. Jahrhunderts von Zelenka's Handschrift, ein Beweis für seinen ausserordentlichen Fleiss und sein ernstes Streben. Nach seiner Rückkehr (1719) von Wien nach Dresden benutzte er abermals den Rath und die Erfahrungen Lotti's, der damals an der Spitze einer ausgezeichneten italienischen Oper stand. Ausser seinem Dienste als Contrapunktist unterstützte er die Kapellmeister Schmidt und Heinichen bei der Leitung des Kirchendienstes und componirte viel für diese. Im Jahre 1723 war er während der Krönung Karl VI. zum König von Böhmen in Prag, wo nach der berühmten Aufführung der Oper »*Costanza e Fortezza*« von Fux unter Caldara's Leitung im Jesuitencollegium in Gegenwart des Kaisers durch junge Männer aus dem vornehmsten böhmischen Adel eine lateinische Comödie: »*Melodrama de Sancto Wenzeslao*« aufgeführt wurde, zu der die Musik von Zelenka war. Dlabacz im »Allgem. histor. Künstlerlexikon für Böhmen« nennt die damals aufgeführte lateinische Comödie anders und zwar: »*Sub olea pacis, et palma virtutis conspicua Orbi regia Bohemiae Corona*« (Unter dem Oelzweig des Friedens und der Palme der Tugend leuchtet dem Erdball die königliche Krone Böhmens).

Z. scheint übrigens in Prag (vielleicht auch durch die anwesende ausgezeichnete Kaiserl. Kapelle) viel Anregung empfangen zu haben und sehr fleissig gewesen zu sein, da er dort viel Instrumentalsachen componirte. Nach Heinichen's Tode (1729) versah er dessen Dienst allein in der Kirche und hielt deshalb im November 1733 um die noch nicht besetzte Kapellmeisterstelle an. Er sagt in seiner Eingabe: »Nach meiner Zurückkunft von Wien habe ich nächst dem Kapellmeister Heinichen die Königliche Kirchen-Music viele Jahre lang mit besorget, nach dessen Absterben aber dieselbe meistens allein componiret und dirigiret, derowegen auch, um die dabey benöthigte fremde Musicalien zu erlangen und selbige nebst meinen eigenen copiren zu lassen, fast die Helffte meines bisherigen Tractaments zu meinem grossen Schaden aufwenden müssen«. Sein Wunsch ward nicht erfüllt, da man die Absichten schon auf Hasse gerichtet haben mochte. Dagegen erhielt er durch Rspt. d. d. Dresden 17. Septbr. 1735 das Prädikat als Kirchencomponist, ohne irgend eine Gehaltserhöhung, während man seinem Collegen, dem Kirchencomponisten Tob. Buz, 300 Thlr. Zulage bewilligte. Im Jahre 1736 wiederholte Z. in einer französischen Eingabe (d. d. Dresden, 11. Febr.) nochmals seine Bitten und Vorstellungen um Verbesserung seiner Lage (»*une melioration convenable de mes apointemens*«), worauf er endlich durch Cabinetsbefehl vom 29. Febr. 1736 250 Thlr. Zulage erhielt, wodurch sich sein Gehalt auf 800 Thlr. erhöhte, ein bescheidenes Jahrgeld, während viele Virtuosen der Kapelle 1200 Thlr. Besoldung bezogen. 1741 erhielt Z. noch 100 Thlr. Zulage aus der Hofkasse. Der Meister starb unverheiratet, 64 Jahre alt an der Wassersucht am 23. Decbr. 1745, während

der Besetzung Dresdens durch die Preussen und ward am 24. desselben Monats auf dem katholischen Friedhofe in Friedrichstadt beerdigt.

Zeitgenossen schildern Z. zwar als verschlossenen bigotten Katholiken, aber als einen ordentlichen, stillen und bescheidenen Mann, der die grösste Achtung verdient habe. Man dürfte damals leicht entschiedenen, kindlich festen Glauben an die Satzungen der katholischen Kirche, in welchen Z. erzogen worden war, sowie die seltene Erscheinung männlichen Ernstes und strenger Sittlichkeit inmitten des ziemlich frivolen gesellschaftlichen Treibens jener Zeit, für Bigotterie und Verschlossenheit gehalten haben. Allerdings scheint Z. in Dresden ziemlich einsam und vereinzelt dagestanden und seit 1719 hauptsächlich nur an der Kurprinzessin Maria Josepha eine treue und gnädige Beschützerin gehabt zu haben. Letztere fühlte sich vielleicht besonders durch seine entschiedene religiöse Ueberzeugung zu ihm hingezogen. Z. pflegte den meisten seiner Compositionen am Schlusse folgendes Motto (meist nur mit den Anfangsbuchstaben) beizusetzen: »*LaUs et honor VIro DoLorUm JesU ChrIsto.*« Noch andere solche Sinnsprüche finden sich in seinen Handschriften durch einzelne Buchstaben angedeutet, konnten aber nicht enträthselt werden.

Aus diesen und anderen Umständen lässt sich wol das gänzliche Vergessen des Meisters und seiner Schöpfungen erklären. In seiner Stellung waren die von ihm componirten Kirchensachen nur für seinen Fürsten, nur für den Gebrauch von dessen Hofkapelle bestimmt; dieser aber hielt sie auch werth und war stolz darauf, sie allein zu besitzen und zu hören. Ueberdies soll Z. so gewissenhaft gewesen sein, nicht einmal Abschriften für sich zu behalten, weshalb die meisten seiner auf dem Chore der katholischen Hofkirche (in einem Schranke, der noch jetzt seinen Namen trägt) und in der Königl. Privatmusikaliensammlung verwahrten Compositionen Autographe sind. Dieselben wurden zu seiner Zeit nur wenigen Eingeweihten ausserhalb Dresden bekannt, diese sprechen nur mit der grössten Achtung von ihm; sie galten damals (insbesondere die Chöre und Fugen) »als Muster im Kirchenstil«. Und welchen ausserordentlichen gottbegeisterten Fleiss entwickelte der Meister. Mit wenigen Ausnahmen widmete er seine Feder nur dem Dienste des Höchsten. Dresden bewahrt von ihm auf:

Vocalcompositionen: 15 vollständige Messen, 4 Messen ohne Credo, 1 Messe ohne Gloria, 1 Kyrie, Credo und Sanctus, 1 Kyrie, Sanctus und Agnus, 2 Kyrie und Gloria, 1 Kyrie und Sanctus, 1 Christe, Kyrie und »*cum sancto spiritu*«, 1 Kyrie, 3 Gloria, 3 Credo, 1 Credo und Agnus, 3 Sanctus und Agnus (*a capella*, vierstimmig), 2 Agnus, 4 Offertorien, 5 Motetten (für Solost. mit Begl.). Eine dieser Motetten ist in bömischer Sprache componirt »*Chwale Boha sylncho*« für eine Bassstimme mit 2 Violinen, Viola, 2 Oboen, 2 Waldhörnern und Bass. Ferner: 3 Requiem, *Responsoria pro Offic. defunctorum*, 2 *Te deum laudamus*, 2 *Miserere*, *Lamentationes et Responsoria pro Hebdomata sancta*, 4 *Litaniae laurentanae*, 2 *Litaniae de V. Sacr.*, 3 *Litaniae de S. F. Xaver*, 1 *Litania de O. O^m. S. S^tuorum*, 5 *Alma redemptoris*, 6 *Ave Maria*, 2 *Regina coeli*, 6 *Salve regina*, 10 *Sub tuum praesidium*, 1 *Pange lingua*, 1 *Statio quadruplex pro processione misericordia tua* (doppelchörig, 8 stimmig), 1 *Ecce nunc benedicte*, 1 *Veni S. spiritus*, 1 *Aspergcs me* (7 stimmig *a capella*), 42 Vesper-Psalmen, 10 Hymnen, 3 Oratorien (»*Il serpente del bronco*«, »*Gieusu al Calvar*«, »1 *peniteni ad sopolchro*«), 3 lateinische Cantaten, 1 Melodram (*de S. Wenzeslao*), 1 Serenade und 8 Arien für Sopran mit Orchesterbegleitung. Die meisten dieser Gesangsachen sind vier- oder fünfstimmig mit Orchesterbegleitung.

Instrumentalcompositionen: »*Concerto a* 8 *concertata:* 2 *Violini*, 2 *Oboe*, *Viola*, *Fagotto*, *Violoncello*, 1 *Basso continuo*« (Prag, 1723). »*Sinfonia à* 8 *concertato*«, wie vorher (Prag, 1723). »*Hipocondria a* 7 *concert.:* 2 *Violini*, 2 *Oboe*, *Viola Fagotto e Basso*« (Prag, 1723). »*Ouvertura a* 7 *concert.*, wie vorher (Prag, 1723). »*Capriccio (D-dur) à* 2 *Violini*, 2 *Oboe*, 2 *Corni*, *Fagotto e Contrabasso*«. »*Capriccio (C-dur)*«, wie vorher (Wien, 1718). »*Capriccio (G-dur)*«, wie vorher.

»*Capriccio (F-dur)*«, wie vorher. »*Capriccio (G-dur)*«, wie vorher (Dresden, 1729). »6 *Sonate à 3 e 4 voci*« (No. 1 und 2 für 2 Oboen und Fagott, No. 3 für Violine, Oboe und Fagott, No. 4, 5 und 6 für 2 Oboen und 2 Bässe, wahrscheinlich Fagott und Violoncell).

Viele von des Meisters Kirchensachen können den besten Erzeugnissen der damaligen strengen Schreibart zugezählt werden und der Kunstfreund muss bedauern, nicht mehr davon zu hören. Abt Gerber sagt: »*Josephus Fux insignem imprimis discipulum in musica sacra reliquit Joanem Zelenka, regis Poloniae musicae praefectum Dresdae, tot aliorum insignium ea in arte magistrum*« (»Jos. Fux hinterliess einen in der heiligen Musik vorzüglich ausgezeichneten Schüler, Joh. Zelenka, Kapellmeister des Königs von Polen in Dresden, den Lehrer ebensovieler in dieser Kunst ausgezeichneter Meister«). Rochlitz scheint einige von Zelenka's Compositionen gekannt zu haben, obgleich er über die Unzugänglichkeit derselben in Dresden klagt. Sein Urtheil über den Meister (»Für Freunde der Tonkunst«, II, 178; IV, 208) ist ein gerechtes und treffendes. Die übrigen Mittheilungen stützen sich auf Erzählungen Hiller's, sowie dessen Vorgängers als Cantor an der Thomasschule, Johann Friedrich Doles (geboren 1715) und mögen in der Hauptsache richtig sein. Hiller (geboren 1728) hatte als Alumnus auf der Kreuzschule zu Dresden manche Werke des Meisters gehört und später, bei seinem mehrjährigen Aufenthalte in Dresden, im Hause des Minister Brühl vertraute Freunde des bereits Verstorbenen kennen gelernt. Rochlitz erwähnt, dass Joh. Seb. Bach, Homilius u. A. des Meisters Kirchenwerke denen von Hasse weit vorgezogen hätten, wodurch Letzterer eifersüchtig geworden sei und Z. unterdrückt habe. Im ersteren Punkte mag Rochlitz Recht haben, obgleich die Erwähnung Homilius bedenklich erscheint, da derselbe (1714 geboren) erst 1742 Organist an der Frauenkirche zu Dresden wurde, also zu der Zeit, von welcher Rochlitz spricht, kaum von Einfluss sein konnte. Hinsichtlich der Beschuldigung Hasse's jedoch schimmert des sonst so verdienstvollen Forschers Neigung, einfache, durch die Verhältnisse herbeigeführte Thatsachen ins Gewand romantischer Erzählung zu kleiden, sichtlich durch, obgleich dadurch dss Meisters Unbekanntsein am poesievollsten erklärt wäre, um so mehr, da Rochlitz hinzufügt, dass nach Zelenka's Tode nie wieder eins von dessen Werken in Dresden aufgeführt worden sei. Letzteres ist unrichtig, da bis 1763 wenigstens seine Compositionen auf dem Musikrepertoir der katholischen Hofkirche standen. Ebenso falsch ist Rochlitz's Angabe, Zelenka's Arbeiten wären bis auf wenige zu Grunde gegangen. Nach des Meisters Tode wurde dessen ganze Verlassenschaft angekauft, und den Königl. Musikaliensammlungen Dresdens einverleibt, wo sie, wie schon bemerkt, noch vorhanden ist.

Der Raum verbietet, hier auf einzelne Werke Zelenka's näher einzugehen; nur auf einzelne wollen wir aufmerksam machen. So verdient eine seiner Messen (*G-dur* $^4/_4$), welche er, wie schon bemerkt, bereits 1712 für den Cäcilientag componirte und später wieder überarbeitete, vorzügliche Beachtung. Auch eines seiner in düsterer Färbung gehaltenen *Miserere* (*à 4 voc. con strom.* 1722), welches früher am Aschermittwoch aufgeführt wurde, enthält grosse Schönheiten. Nicht minder beachtenswerth dürften die Responsorieu sein, welche er für die Exequien August des Starken (7. April 1733) schrieb. Am bedeutendsten aber sind seine Lamentationen und Responsorien, welche er für den Gebrauch der Königl. katholischen Hofkirche während der Charwoche componirte. Die handschriftlichen Originalpartituren besitzt die Musikaliensammlung der katholischen Hofkirche in Dresden. Eine Abschrift der Responsorien (aus der Pölchau'schen Sammlung) in der Königl. Bibliothek zu Berlin enthält von Teleman's Handschrift folgende Bemerkung: »Dieses Werk verdient, wegen der darin enthaltenen besonderen Arbeit, einen Liebhaber, der wenigstens 100 Thlr. entbehren kann, um es zu besitzen. Es sind nur 3 bis 4 einzelne Stücke davon der Welt bekannt, das völlige Manuscript aber wird am Dresdenschen Hofe,

als etwas seltenes, unter Schlössern verwahrt, wovon jedoch ein Herzensfreund der verstorbenen Verfassers (Pisendel) vorher diese unfehlerhafte Abschrift genommen hat. Hamburg, den 17. April 1756. Telemann«.

Die Lamentationen bestehen aus Einzelgesängen (Alt, Tenor und Bass) mit Instrumentalbegleitung, welche am Mittwoch, Donnerstag und Freitag in der Charwoche beim Nachmittagsgottesdienste gesungen wurden, — die Responsorien, für denselben Gottesdienst besimmt, aus 26 vierstimmigen Gesängen (Sopran, Alt, Tenor und Bass) mit Begleitung der Orgel. Bei der Ausführung der Responsorien wurden die Singstimmen nach Belieben durch Instrumente verstärkt und zwar durch Bratschen, Posaunen, Violoncell und Contrabass. Die streng kirchliche, ernste Haltung insbesondere dieser Responsorien, die darin angewendete künstliche contrapunktische Arbeit bei stets klarer und sangbarer Stimmführung, die einfachen und doch überraschend schönen harmonischen Fortschreitungen, sowie endlich der dem Texte sich stets präcis anschliessende, dem weltlich-dramatischen aber gleichmässig fern bleibende Ausdruck — Alles vereint sich hier, um den Meister den grössten seiner Zeitgenossen ebenbürtig an die Seite zu stellen und uns zu seiner Wiedererweckung ernstlich anzuregen. Kundige werden Z. dem grossen Harmoniker Antonio Lotti anreihen, dessen Einfluss auf den Meister, der ihn 1716 in Venedig und später in Dresden als Lehrer kennen und schätzen lernte, nicht zu verkennen ist. Nicht minder interessant als die Kirchensachen sind die Instrumentalcompositionen Zelenka's. Auch in ihnen sind so grosse melodische, harmonische und contrapunktische Schönheiten enthalten, dass der Meister darin seiner Zeit weit vorausgeeilt erscheint. Nur Bach und Händel überragen ihn in dieser Beziehung, alle anderen Zeitgenossen lässt er weit hinter sich zurück.

Zellbel, Ferdinand, Musikdirektor und Organist der Nikolaikirche zu Stockholm vom Jahre 1717 an, wurde 1689 geboren. Er veröffentlichte eine Abhandlung über die musikalische Temperatur: »*Temperatura tonorum*« (Stockholm, 1740, in 8°). Auch hinterliess er ein Manuscript in schwedischer Sprache über den Generalbass. Sein Sohn Ferdinand wurde 1756 Kapellmeister in Stockholm.

Zeller, Carl August Friedrich, Oberschulrath von Preussen, war am 15. August 1774 in Würtemberg geboren und erhielt die bezeichnete Stellung 1809, nachdem er zuvor Prediger in Brünn, dann Vorsteher einer nach Pestalozzischem System errichteten Armenschule in Tübingen und zuletzt Prediger und Lehrer am Gymnasium zu St. Gallen gewesen war. Er lebte in Königsberg 1832 und hat folgendes Buch verfasst: »Beiträge zur Beförderung der Preussischen National-Erziehung« (Königsberg, Degen, 1810—1817, in 8°). Der vierte Theil behandelt die Elemente der Musik und des Gesanges in den Volksschulen nach dem System Pestalozzi's und führt den Titel: »Elemente der Musik« (Königsberg, 1810, ein Band in 8°).

Zeller, Georg Bernh. Leop., geboren zu Dessau 1728 und von seinem Vater in der Musik unterrichtet, kam 1762 nach Berlin, wo er sich weiterbildete, und als Violinist des Markgrafen Heinrich angestellt wurde. 1785 ging er als Kapelldirektor nach Strelitz, wo er am 18. April 1803 starb. Ausser Clavier- und Violinstücken sind von ihm bekannt: »*Polyxena*«, Monodrama 1781, und »Der ehrliche Räuber«, 1789 in Strelitz aufgeführt.

Zellner, Julius, geboren 1832 in Wien, kam erst 1851 dazu, seiner Neigung und natürlichen Begabung entsprechend gründlichere Musikstudien zu unternehmen, nachdem er vorher gezwungen den Beruf eines Techniker hatte erwählen, und diesen dann mit dem als Kaufmann hatte vertauschen müssen. 1868 veröffentlichte er die ersten Compositionen, erhielt 1869 ein Staatsstipendium und seine 1870 in einem Concert der philharmonischen Gesellschaft aufgeführte Sinfonie in *E-dur* erwarb solchen Beifall, dass sie auch anderweitig zur Aufführung gelangte und er in weiteren Kreisen bekannt wurde, wozu auch seine späteren Werke: eine Sinfonie in *Es-dur*, seine Musik zur »Schönen Me-

lusine«, das Concertstück »Im Hochgebirge« für Soli, Chor und Orchester und Werke für Kammermusik und für Clavier, erfolgreich mitwirkten.

Zellner, Leopold Alexander, ist zu Agram in Croatien am 23. Septbr. 1823 geboren. Sein Vater, Domorganist daselbst, ertheilte ihm den ersten Musikunterricht, und der junge Schüler machte so bedeutende Fortschritte, dass er bereits mit 14 Jahren schon Messen, Oratorien, Lieder, Serenaden, Trios, Quartette etc. componirt hatte. Violoncell, Oboe und Orgel erlernte er ohne Unterweisung nur durch eigenes Studium. Nachdem er dabei acht Classen der Lateinschule absolvirt hatte, wurde er, 15 Jahr alt, besoldeter Organist der Katharinenkirche und Paukist im Theater. Darauf trat er in das K. K. Verpflegungsamt und wurde nach vollendetem 17. Jahr als Praktikant nach Temesvar und nach Jahresfrist nach Ofen zum Generalcommando versetzt. 1845 kam er dann als Accessist nach Pressburg, war 1849 der Görgey'schen Armee zugetheilt und im April nach Comorn zur Leitung der Verpflegung gesendet; er übergab nach der Capitulation Vorräthe und Cautionen im Werth von mehr als einer Million Gulden an die Oesterreicher. Im October 1849 liess er sich dann als Musiklehrer in Wien nieder und schrieb zugleich Musikfeuilletons für Kuranda's »Ostdeutsche Post«. 1855 gründete er dann die »Blätter für Musik«, die er bis zu seinem Eintritt als Generalsecretär in die Dienste der Gesellschaft der Musikfreunde (1868) als Redakteur leitete. 1859 gründete er dann die historischen Concerte und führte dieselben, unterstützt durch die hervorragendsten Kräfte, mit glänzendem Erfolg durch 7 Jahre fort. Derartige Concerte veranstaltete er auch in andern Städten: in Pest, Prag, Brünn, Graz, Laibach u. s. w. Auch liess er sich vielfach mit grossem Beifall als Harmoniumspieler öffentlich in Concerten hören. Für dies Instrument war er ausserdem sehr erfolgreich thätig. Er verfasste eine Schule für Harmonium (Wien bei Spina), arrangirte zahlreiche Stücke für dies Instrument und brachte mancherlei Verbesserungen an, wie die: doppelte Percussion für 8′ und 16′, das grosse Prolongement, Auslöschebel für das Prolongement, um es ohne Unterbrechung des Spiels verstummen zu machen, Bewegung des Grand-jeu-Zuges mit dem Fusse u. s. w. Als es sich um die Reorganisation des Conservatoriums handelte (1867) wurde Z. mit zu der Enquête-Commission hinzugezogen, dann als Lehrer der Harmonik und endlich als Generalsecretär angestellt, welche Stellung er noch gegenwärtig inne hat. Der Plan für die Reorganisation der Anstalt, sowie die vielverzweigte Durchführung desselben ist hauptsächlich sein Werk. Zu der Errichtung der, so glänzende Resultate liefernden Opern- und Schauspielschule gab er gleichfalls die Impulse, ebenso wie zur Schöpfung der Künstlerabende mit ihren berühmten Costümfesten. Auch die administrative Durchführung der grössern Musikfeste, wie des Beethovenjubiläums (1870), des Beethovenfestes, oder des Festes zur Errichtung der Franz-Josef-Stiftung u. v. A. wurde ihm seither übertragen. Für seine vielfachen Verdienste um die Kunst ist er mehrfach decorirt worden, so vom Kaiser von Oesterreich, vom König von Hannover u. s. w. Von eigenen Compositionen hat er bisher wenig veröffentlicht, ausser vielgespielten instruktiven Stücken zu vier Händen sind nur einige Stücke für Vionloncello und einige Chöre gedruckt. Dagegen hat er viel ältere Werke neu herausgegeben: »Classische Studien«, Anthologie historischer Werke und ausserdem Arrangements für Harmonium allein und mit Clavier. In seiner jetzigen Stellung, wo ihm die administrative Leitung des Conservatoriums, sowie aller Unternehmungen der Musikfreunde obliegen, erscheint er als ausübender Musiker höchst selten mehr vor der Oeffentlichkeit und dann nur als Orgelspieler; ebenso musste er die Professur der Harmonielehre aufgeben und hält nur noch jährlich einige Vorträge über Orgelbau, mit dem er so gründlich vertraut ist, dass er seine Vorträge an einem selbstgefertigten Modell erläutern kann. Von seinen vier Kindern ist ein Sohn Hofkapellsänger, ein anderer Maler und eine Tochter eine treffliche Pianistin.

Zeloso = eifrig, mit Feuer und Ausdruck.

Zelter, Carl Friedrich, Professor an der Akademie der Künste und Direktor der Singakademie in Berlin, ist daselbst am 11. Decbr. 1758 geboren in dem Hause seines Vaters (Münzstrasse 1) eines Maurermeisters. Früh offenbarte sich seine Lust an der Musik und zugleich seine ungewöhnliche Begabung für sie. Bis in sein vierzehntes Lebensjahr war er von einem Hauslehrer unterrichtet worden, nach dessen Tode besuchte er das Joachimsthaler Gymnasium. Clavierunterricht ertheilte ihm während dieser Zeit der Organist Rosskämmer; von ihm erhielt er auch Anleitung zum Orgelspiel und bald konnte er den Lehrer manchmal beim Gottesdienst vertreten. Nachdem er sein siebzehntes Lebensjahr erreicht hatte, sollte die Vorbereitung für den Beruf seines Vaters beginnen; allein er wurde von den Pocken befallen und entging nur mit Mühe dem Tode. In Folge der Krankheit waren seine Augen sehr angegriffen, so dass er nichts arbeiten konnte; in dieser schweren Zeit war die Musik seine einzige Trösterin und da auch nach seiner Genesung mit der Maurerarbeit nicht begonnen werden konnte, benutzte er die Zeit zu ernstern Musikstudien. Anfangs übte er das Violinspiel für sich, dann nach Anleitung des Regimentsmusikus Märker, der ihm auch die Bekanntschaft mit dem jungen Clavierspieler Possin vermittelte, mit dem er viel musicirte und von dem er auch Manches lernte. 1775 starb Zelter's Grossonkel, der rühmlichst bekannte Kupferstecher Schmidt, der eine bedeutende Kunstsammlung hinterliess, aus welcher Zelter eine gute italienische Geige erbte. Dadurch erhielt seine Lust zum Violinspiel neue Nahrung und da er in dem Vorgeiger des Döbbelin'schen Theater-Orchesters, Johann Christoph Schulz, einen bessern Lehrer erhielt, so machte er auch bald bedeutendere Fortschritte. Fördernd auf seine musikalische Ausbildung war auch die Bekanntschaft mit dem Stadtmusikus Lorenz George. Zelter übte bei diesem fast alle Instrumente, ging mit auf die Thürme der Stadt zum Abblasen und auch zu Hochzeiten, Serenaden und den andern Dienstleistungen der Stadtpfeifer. Da indess das Leben der Stadtmusikanten mit manchen Gefahren für die Sitten eines jungen Mannes verknüpft ist, so gab Zelter auf den ausdrücklichen Wunsch des Stadtmusikus George doch bald diese Bekanntschaft auf und begann, dem Willen seines Vaters gemäss, so hart es ihm auch ankam sich auf seinen künftigen Lebensberuf vorzubereiten. Er besuchte fleissig die Akademie, um sich im Zeichnen zu vervollkommnen und im Frühjahr 1776 begann auch die praktische Uebung des Maurerhandwerks. Doch wurde dabei die Musikübung nicht ganz ausgesetzt; während des letzten Jahres seiner Lehrzeit war er bei dem Bau des Kadettenhauses beschäftigt und so machte er die Bekanntschaft mit den Hautboisten des Kadettenchors und da auch sein Maurermeister nicht unmusikalisch war, wurde auch bei diesem öfters musicirt. Am 10. Februar 1777 wurde Zelter losgesprochen, d. h. in die Zahl der Maurergesellen aufgenommen. Jetzt fasste er den Entschluss, als solcher auf die Wanderschaft zu gehen, namentlich deshalb, weil er glaubte, entfernt von seinen Eltern sich ungestörter der Musik widmen zu dürfen. Namentlich der Abschied von seinem Freunde Hackert, dem nachmals berühmten Kupferstecher, der nach Italien ging, liess die Sehnsucht nach diesem Lande in ihm mächtig emportreiben. Doch kam er nicht dazu, die hieraus entspringenden Wanderpläne auszuführen. Der Vater drängte ihn dazu, mit Eifer und Ernst dem Studium der Baukunst obzuliegen. Er musste zunächst bei dem geschickten Mathematiker Wegner Unterricht nehmen und viel zeichnen. Im Jahre 1779 widmete er sich dann unter der Leitung des Ober-Baurath Riedel dem Studium der bürgerlichen Baukunst. In dieser Zeit machte er die Bekanntschaft des Musiker Schubert vom Orchester des Döbbelin'schen Theaters, an dessen Stelle er häufig seitdem im Orchester an der ersten Geige mitwirkte. Dabei hatte er Gelegenheit Bekanntschaft mit Sängern und Sängerinnen zu machen und zugleich mit den Opern jener Zeit von Benda, Schweizer, Neefe u. a. vertraut zu werden. Namentlich die Opern von Georg Benda machten einen mächtigen Eindruck auf ihn und die Partitur der »Ariadne

auf Naxos« schrieb er sich ab. In diese Zeit fällt auch sein erster Opernversuch; er begann die Musik zu: »Das Orakel« von Gellert zu componiren, beendete sie aber nicht. Für die Einweihung der neugebauten Orgel der Georgen-Kirche schrieb er darauf eine Cantate, die auch mit Beifall aufgeführt wurde. Sanseverino, der ihn in der italienischen Sprache unterrichtete, übergab ihm den Text einer Cantate: »*La Hedea*«, die er auch in Musik setzte. Allein da ihm immer entschiedener das Bewusstsein kam, dass er mit den Gesetzen der Composition durchaus noch sehr wenig vertraut war, so suchte er den Unterricht in der Harmonie von Fasch, der ihn indess erst später als Schüler aufnahm. Der Vater aber beruhigte sich bei diesen Studien des Sohnes nicht, er verlangte dass dieser ernstlich das Handwerk ergreife und Meister werde. Zelter musste in Folge dessen bei einem Neubau als Maurerpolier arbeiten und als theoretisches Meisterstück eine Zeichnung anfertigen. Als praktisches Meisterstück führte er dann noch bei einem Hause einen Eckpfeiler, einen Rauchfang und ein Kreuzgewölbe eigenhändig aus. Daneben war er aber auch in der Musik nicht unthätig. Jeden Freitag ging er von der Meierei aus, in deren Nähe er wohnte — während der Anwesenheit Fasch's in Potsdam — dorthin, um bei diesem Unterricht zu geniessen. Hier wurde er auch mit der Königl. Sängerin Adelheid Marie Eichner bekannt, durch welche er noch Zutritt zu den Kammermusiken des damaligen Prinzen von Preussen (Friedrich Wilhelm II.) erhielt, wo er Gelegenheit hatte werthvolle Instrumentalstücke von Haydn, Mozart u. s. w. vollendet zu hören. Am 1. Decbr. 1783 wurde er zum Meister gesprochen; die Musik aber blieb ihm dabei immer noch Lebensbedürfniss. Auf den Tod Friedrichs d. Gr. schrieb er eine Trauercantate, welche in der Garnisonkirche zum Besten der Leopold-Schule aufgeführt wurde. 1787 am 25. Januar starb sein Vater und bald darauf verlor er auch seine Freundin Adelheid Eichner, und bei diesen Verlusten war Musik sein einziger Trost. Dem dringenden Wunsche seiner Mutter entsprechend verheiratete er sich mit einer jungen Witwe Namens Flöricke. Nachdem Zelter so selbständiger Meister geworden war und sich einen eignen Hausstand gegründet hatte, widmete er sich mit Eifer den Pflichten seines Berufs, aber er vernachlässigte durchaus daneben auch die Musik nicht und betheiligte sich an öffentlichen und privaten Musik-Aufführungen in hervorragender Weise. In den »Bemerkungen eines Reisenden« wird bei Erwähnung der von C. G. Rellstab gegründeten Concerte für »Kenner und Liebhaber« ausdrücklich gesagt (pag 33 u. 34): »Herr Zelter, auch ein Schüler von Fasch, von dem zweierlei Variationen durch den Rellstab'schen Notendruck bekannt sind, die einen erfindungsreichen und geschmackvollen Componisten verrathen: dieser ist der eigentliche Anführer (des Orchesters), er ist ein aufmerksamer und discreter Violinist, der dabei grosse Kraft hat«. 1791 trat Zelter in den 1790 von Fasch gegründeten Gesangverein (aus dem die Sing-Akademie hervorging). Er wirkte im Tenor mit, machte sich aber bald noch dadurch verdient um den Verein, dass er jeden Montag mit den weniger geübten Mitgliedern Vorübungen veranstaltete. Der Verein erweiterte sich bekanntlich sehr rasch, so dass ihm für seine Uebungen die Räume der Königl. Singakademie angewiesen wurden. Die zunehmende Kränklichkeit Fasch's veranlasste ihn häufig, sich in der Leitung der Sing-Akademie vertreten zu lassen, dazu wählte er seinen Schüler Zelter, und so war es natürlich dass, nach dem am 3. Aug. 1800 erfolgten Tode des Stifters Fasch, Zelter den Verein einfach übernahm. Er zeigte dies den Mitgliedern mit den wenigen, in das betreffende Aufnahmebuch der Sing-Akademie von ihm geschriebenen Zeilen an: Sonntag, den 3. August ist der rechtschaffene Fasch Nachmittags um $^1/_2$4 Uhr gestorben und von hier an werde ich, sein Freund und Schüler, dieses Buch und die Sing-Akademie fortsetzen. Berlin, den 4. Aug. 1800. Zelter. *Quid sum miser nunc dicturus.* Zelter widmete nunmehr dem Amt fast seine ausschliessliche Thätigkeit, so dass er seinen ursprünglichen Beruf bereits beinahe aufgeben musste und er den Traum seiner Jugend —

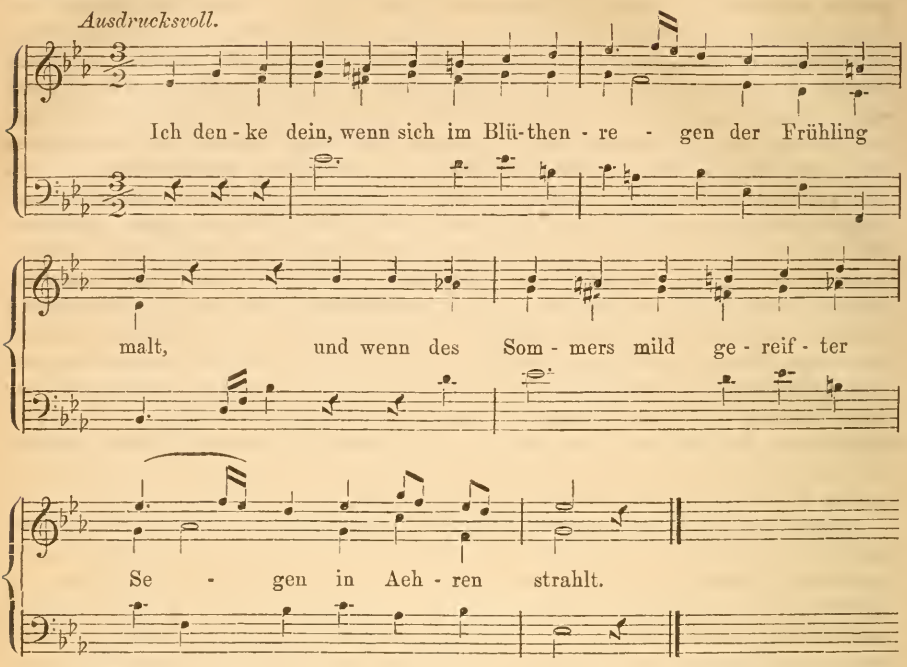
sich ganz der Musik zu widmen — fast erfüllt sah. Die Sing-Akademie wuchs überraschend schnell und gewann zugleich an Bedeutung für das Musikleben Berlins. Dabei wurde Zelter veranlasst, fleissig für sie zu componiren, so entstanden schon in jener Zeit eine Reihe von kirchlichen Compositionen Zelters, die heut noch in der Sing-Akademie aufbewahrt werden. Nachdem 1795 seine Gattin gestorben war, heiratete er am 1. Mai 1796 die ausgezeichnete Sängerin Juliane Papperitz, die nach seinem eigenen Zeugniss der Sing-Akademie besondern Glanz verlieh, die er indess bereits 1806 wieder durch den Tod verlor (s. Zelter, Juliane). In diesem Jahre wurde er zum Ehrenmitglied und Assessor der Königl. Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften in Berlin ernannt. Bereits 1796 schon war er mit Goethe in brieflichen Verkehr getreten und 1802 machte er bei einem Besuche in Weimar (23. bis 28. Februar) die persönliche Bekanntschaft des Dichters, die nicht nur für ihn, sondern für die Künste im Allgemeinen von folgenschwerer Bedeutung werden sollte. Der unglückliche Krieg 1806 unterbrach auch die Uebungen der Sing-Akademie, die erst seit dem Februar 1807 wieder ihren regelmässigen Verlauf nahmen. Im März desselben Jahren richtete er auch die sogenannte Ripien-Schule für Orchesterübungen ein, die dann auch in den Aufführungen der Sing-Akademie mitwirkte. Von der ausserordentlichsten Bedeutung aber wurde die Errichtung der sogenannten Zelter'schen Liedertafel, nach deren Muster bald in allen bedeutenderen Städten ähnliche Institute eingerichtet wurden und die somit Veranlassung zu der so ungewöhnlichen allgemeinen Pflege des Männergesanges wurde. Im Jahre 1808 wurde der beliebte Sänger Otto Grell nach Wien berufen und zu der für ihn veranstalteten Abschiedsfeier hatten Zelter, Wollank und L. Hellwig Männergesänge componirt. Das fröhliche Fest fand allgemeinen Anklang und es wurde der Wunsch rege, jeden Monat einmal zu fröhlichem Gesange zusammen zu kommen. Obschon in einer Versammlung der Theilnehmer am 21. December 1808 unter dem Vorsitze Zelter's fest beschlossen wurde, sich jeden Monat an einem Dienstag zu versammeln, und am 24. Januar 1809 die Statuten angenommen wurden, fand doch die erste Liedertafel erst am 2. Mai 1809 im Lokale des »Englischen Hauses« statt. Nach § 22 des Statuts sah sich die Liedertafel als eine Stiftung an, welche die ersehnte Zurückkunft des Königl. Hauses feiert und verewigt, wie überhaupt das Lob ihres Königs zu den ersten Geschäften der Tafel gehörte. Die Rückkehr des Königs aber verzögerte sich und mit ihr der Beginn der Zusammenkünfte der Liedertafel. Für diesen neuen Gesangverein, der bald in Berlin grosse Berühmtheit erlangte, componirte Zelter 95 Lieder für Männerstimmen. 1809 wurde er zum Professor bei der Königl. Akademie der Künste ernannt und vom Cultus-Ministerium aufgefordert, Vorschläge zur Hebung der Musik in Preussen zu machen. Zwei harte Schicksalsschläge trafen ihn — 1812 und 1816 — 1812 erschoss sich sein ältester Sohn und der jüngere starb 1816 in Folge der Strapazen des Feldzuges. 1819 gründete Zelter im Auftrage des Cultus-Ministeriums das Königl. Institut für Kirchenmusik, dessen Leitung er übernahm. Sein 25jähriges Jubiläum als Direktor der Sing-Akademie brachte ihm zahlreiche Auszeichnungen und gestaltete sich zu einem grossartigen Fest. Endlich sah er auch seinen lang gehegten Wunsch, für die Sing-Akademie ein eigenes Gebäude zu gewinnen, in Erfüllung gehen, am 8. April 1827 erfolgte die Einweihung des stattlichen nach seinem Plan erbauten Gebäudes. Doch waren ihm nur wenig Jahre noch vergönnt, am 1. Mai 1832 besuchte er zum letzten Mal die Sing-Akademie, am 3. Mai erkrankte er und am 15. Mai 1832 entschlief er allgemein betrauert. Erst nach seinem Tode nahm die von ihm gestiftete Liedertafel den Namen Zelter'sche Liedertafel an. Für die Musikentwickelung in Preussen wurde Zelter auch insofern einflussreich, als er für das Cultus-Ministerium in diesen Angelegenheiten als höchste Autorität galt und sein Urtheil meist entscheidend wurde. Auch sein Verkehr mit den hervorragendsten Männern jener Zeit: Schiller, Fichte, Hegel, Schleiermacher,

C. G. Körner und dessen Sohn Theodor Körner, Beuth, wie mit den Meistern Beethoven, Haydn u. s. w. wurde in mannichfacher Hinsicht Nutzenbringend für die Entwickelung der Musik.

Von entscheidenderer Bedeutung wurde allerdings noch sein Verhältniss zu Goethe und dessen Liedern. Joh. Fr. Reichardt war der erste, der mit wirklichem Erfolge bemüht war, die Goethe'sche Lyrik auch musikalisch zum Ausdruck zu bringen, und er führte seinen jüngeren Zeitgenossen Carl Friedr. Zelter, der auf dieser Bahn rüstig vorwärts schritt, selbst in die Oeffentlichkeit ein, indem er seine ersten Lieder veröffentlichte in: »Musikalische Blumenlese«, pag. 5: »Ich denke dein« von Friedericke Brun und »Wenn in des Abends letztem Schein«, pag. 26 und »Lieder der geselligen Freude«, I, 24: »Der Garten des Lebens ist lieblich und schön« (Text von Rosemann). Zelter's oben erwähnte Melodie zu »Ich denke dein« machte zuerst den Altmeister deutscher Dichtung, Goethe, auf den Componisten aufmerksam. Er schreibt darüber in einem Briefe an Unger*): »Seine (Zelter's) Melodie des Liedes »Ich denke dein« hatte einen unglaublichen Reiz für mich, und ich konnte nicht unterlassen, selbst das Lied dazu zu dichten, das in dem Schiller'schen Musen-Almanach steht«. Ueber den Beginn des Verhältnisses zwischen Goethe und Zelter berichtet der letztere**): »Im letzten Zehntel des vorigen Jahrhunderts waren einige meiner Liederweisen diesem Freunde (Goethe) zu Ohren gekommen. Da mir die Unzufriedenheit der meisten Dichter mit ihren Componisten von altersher nicht unbekannt und es mir leicht geworden war, Goethe'sche Verse zur Uebung in Musik zu setzen, so gestehe ich gern den angenehmen Schreck, den ich durch des Dichters Beifall empfand. Was ich von seiner Persönlichkeit von der Tradition wusste, wo nicht selbst die Opposition anerkannter Zeitgenossen gegen die Wirkung seiner Schriften, rührte den tiefsten Grund in mir auf. Ich hatte Partei genommen für ihn, ohne sagen zu können wie und warum, und mein Glaube an jene Opposition, in der ich manchen persönlichen Freund zählte, verlor sich endlich ganz. Als nun Schiller seinen ersten Almanach herausgab, erhielt ich den Auftrag mehrere Goethe'sche Gedichte für diesen Almanach in Noten zu setzen, unter welchen sich »Der Gott und die Bajadere« ausgezeichnet haben«. Wiederholt bezeugt der Dichter, dass gerade die Melodien Zelter's einen bedeutenden Eindruck auf ihn machten. »Es ist das Schöne einer thätigen Theilnahme«, schreibt Goethe an Zelter***), dass sie wieder hervorbringend ist; denn wenn meine Lieder Sie zu Melodien veranlassten, so kann ich wohl sagen, dass Ihre Melodien mich zu manchem Liede aufgeweckt haben, und ich würde gewiss, wenn wir näher zusammen lebten, mich öfter als jetzt noch zur lyrischen Stimmung erhoben fühlen. Sie werden mir durch Mittheilungen jeder Art ein wahres Vergnügen verschaffen«. »Ich mag«, heisst es in einem andern Briefe†), »gar zu gerne meine Produktionen auf Ihrem Element schwimmen sehen« und in einem dritten††): »Dabei tritt noch der Fall ein, dass die Musiker selbst oft hypochondrisch sind und dass selbst die frohe Musik zur Schwermuth hinziehen kann. Ich lobe mir was von Ihnen, lieber Freund, entspringt. Auch gestern wieder, bey dem »Niemals erscheinen die Götter allein«, beym »Lieben Freund, es gab bessre Zeiten« war es gleich als ob Jedermann den Staub und die Asche des Jahrhunderts vom Haupte schüttelte«. Goethe kannte und schätzte auch die Musik von Reichardt, aber die von Zelter war ihm mehr sympathisch. Schon das Lied, das gewissermaassen die Bekanntschaft Zelter's mit Goethe vermittelte: »Ich denke dein«, das mit Zelter's Musik, wie erwähnt, 1795 veröffentlicht ward und dessen Melodie Goethe so wunderbar ergriff, dass er einen neuen Text: »Nähe der Geliebten«, »Ich denke dein, wenn mir der Sonne Schimmer vom

*) Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter, Bd. I, pag. 4. **) Ebenda Bd. I, 11. ***) Ebenda pag. 7. †) Ebenda pag. 295. ††) Ebenda pag. 295.

Meere strahlt« dazu dichtete, giebt eine Erklärung dazu, es mag in seiner ersten Gestalt hierstehen:



Die Melodie ist weder reich ausgestattet noch tief angelegt und noch weniger kunstvoll gefügt, aber sie hat bei anmuthender Naivetät der Erfindung jenen gewinnenden Klangreiz, der den früheren Melodien fehlt, und den nur wenige von Reichardt gewannen. Jener berückende Zauber des Klanges, der so recht Merkmal der lyrischen Stimmung geworden ist, der ganz besonders in der Sprachmelodie Goethe's lebendig wurde, und der bei Schubert noch viel mächtiger wirkend erscheint, macht auch diese Melodie eindringlicher, als die meisten von Reichardt und seiner Vorgänger. Dass er hier in der naivsten Form und nur rückhaltend sich geltend macht, wurde für Goethe anziehender, als die gewaltige Weise, in der er bei Beethoven hervordringt, oder die leidenschaftliche Gluth, mit der er bei Schubert verbunden ist. Allmälig gelangte Zelter dann dazu, mit grosser Treue und Feinheit die Sprachmelodie zu fixiren, die schon das Goethe'sche Lied namentlich durchzieht. Ganz besonders bezeichnen die Melodien Zelter's zu den Mignon-Liedern diesen Standpunkt des Componisten, den er in einem Briefe an Goethe selbst bezeichnet. »Sehr wohl erinnere ich mich«, schreibt er im September 1825, »wenn ich Schillern und Dir Eure Gedichte vortrug, dass Ihr dabey nicht ohne Geberden waret, ja Ihr agirtet, als wenn Ihr unwillkürlich darstellen müsstet, was Ihr empfandet, und was konntet Ihr natürlichermaassen empfinden, wenn es nicht der Grund war, auf welchem sich Euer eignes Ideal abgebildet fand! Seit dieser Zeit habe ich nicht wieder daran gedacht eine neue Melodie zu erfinden, vielmehr nur diejenige aufzusuchen, die Euch selbst unbewusst vorgeschwebt, wenn Ihr eine bestimmte Empfindung offenbaren gewollt.«

Diesen Standpunkt hält er mit grosser Consequenz fest und er wurde damit einer der ersten Meister des Liedes, welche den neuen Liederfrühlung auch musikalisch herauf zaubern halfen, den Goethe durch seine Dichtung wachgerufen hatte. Seine Melodien zu Schäfers Klagelied, zu Clärchens Lied: »Freudvoll und leidvoll«, Gretchens Lied: »Mein Ruh ist hin«, der Verliebte: »Hab oft einen dummen düstern Sinn« oder der Jäger: »Es ist ein

Schuss gefallen« sind direct aus der Sprachmelodie entstanden und für sie und noch mehr für die naiven schalkhaften Lieder: wie: »Ich hab' mein' Sach' auf nichts gestellt«, »Zwischen Weizen und Korn«, »Wir singen und sagen vom Grafen so gern«, »Stirbt der Fuchs, so gilt der Balg«, »An dem reinsten Frühlingsmorgen«, »Bei dem Glanz der Abendröthe«, »Ich wollt ich wär' ein Fisch«, »Durch Feld und Wald zu schweifen« oder für die einfachern, wie: »Füllest wieder Busch und Thal« war diese Weise der leichten und doch auch charakteristischen, der Stimmung nicht weniger wie den Worten treu angepassten Melodiebildung vollständig entsprechend; und weil Zelter sie zugleich mit nicht geringer Wärme der Empfindung erfasste, so war sie selbst für die romanzenartig gesungenen, wie: »Das Wasser rauscht«, »Hoch auf dem alten Thurme«, »Es war ein König in Thule« vollständig ausreichend und diese Lieder wurden so lange gesungen, bis jene jüngern Meister des Liedes neue Weisen sangen, welche nicht minder eng der Sprachmelodie angepasst sind, wie die Zelter'schen, zugleich aber auch den Gefühlsinhalt in eigener, durchaus selbständiger Weise gestalten. Sein Verdienst: die volksthümliche Weise der Melodiebildung mit dem von Reichardt gefundenen lyrischen Grundton eng verschmolzen und eine Reihe trefflicher Melodien gefunden zu haben, die der Stimmung und dem Text vollständig entsprechen, indem sie gewissermaassen nur durch dessen Sprachmelodie erzeugt sind, bleibt ihm ungeschmälert; nur der grössere Meister des Liedes Franz Schubert vermochte es zu verdunkeln.

Seine zahlreichen Compositionen sind bei Ledebur, pag. 670 ff. verzeichnet. Es sind 23 grössere Werke geistlichen Inhalts, ebenso wie die 14 figurirten Choräle für die Singakademie geschrieben und zahlreiche ein- und mehrstimmige weltliche Lieder. Von seinen Männerchorgesängen waren einst sehr beliebt: »*Vinum bibunt homines*«, »Wie hehr im Glase blinket«, »Sanct Paulus war ein Medicus« u. A. Auch in der dramatischen Composition hat er sich versucht; in seinem Briefwechsel erwähnt er einer Musik zum zweiten Theil der »Zauberflöte«; im Tagebuch der »Ripienschule« eine Arie aus der Oper »Orest« (1807), sowie der Scene aus der Oper »Olympia« als eigne Compositionen; endlich componirte er auch ein Ballet, zu welchem sein Freund Schadow die Idee angegeben hatte und das den Titel führt: »Columbine«. Auch einige Clavierstücke liess er drucken. Von seinen schriftstellerischen Arbeiten sind zu erwähnen: »Carl Friedrich Christian Fasch« mit dessen Bildniss (Berlin, Unger, 1801, gr. 4°). »Ueber die Aufführung der Gluck'schen Oper »Alceste« auf dem Berliner Opern-Theater«. »Aus dem Briefe eines Künstlers«, im fünften Stück des Journals »Deutschland« (Berlin, Unger, 1796). »Darstellung einer Scene aus Benda's »Romeo und Julie«, »Lyceum der schönen Künste« (Berlin, Unger, 1797). »Rede, gehalten im Kronprinzlichen Palais zu Königsberg am Jahrestage Friedrich II. im Aug. 1809«, abgedruckt in Preuss, »Geschichte Friedrich II«. Seine zweite Frau:

Zelter, Juliane Caroline Auguste, ist am 28. Mai 1767 zu Berlin geboren als die Tochter des Königl. Geheimen Ober-Finanzraths Pappritz, der ihr eine sorgfältige Erziehung gab. Ihre bedeutenden Anlagen zum Gesange fanden in der Unterweisung durch Fasch und Zelter früh die entsprechende Ausbildung und bald gehörte sie, wie vielfache Zeugnisse aus jener Zeit bestätigen, zu den besten Sängerinnen Berlins, die sowohl »wegen ihrer süssen, reinen und festen Stimme, als auch des wahren echten Kunstausdrucks manche theuer bezahlte Sängerin weit hinter sich zurücklasse und obendrein die seltene Eigenschaft der Bescheidenheit damit verbinde«. Zelter, der sich am 1. Mai 1796 mit ihr vermählte, sagt unter anderm von ihr, dass ihr anmuthsvoller und rührender Vortrag den Ruhm der Sing-Akademie habe begründen helfen. Sie starb am 16. März 1806. Ihre von Schadow gefertigte Marmorbüste wurde am 13. October 1807 feierlich in der Sing-Akademie enthüllt und zugleich ein Oelgemälde von dem Sohne Schadow's. Dies stellt die Entschlafene dar, wie sie von der heil. Cäcilie Unterricht im Gesange erhält. Nach diesem Gemälde

heisst der Vorsaal der Sing-Akademie, in welchem es mit der Büste aufgestellt ist, der Cäciliensaal.

Zeltner, Gustav Georg, Dr. theol. und Professor zu Altdorf, dann zu Nürnberg, war zu Hipoltstein in der Gegend von Nürnberg geboren, wo er am 24. Juli 1738 starb. Zu seinen zahlreichen Schriften gehört auch: »*De Choreis veterum Hebraeorum*« (Altdorf, 1726, in 4°).

Zemtsch, ein geschickter Orgelbauer, zu Köln am Rhein gebürtig, hielt sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts in Frankreich auf und baute mit Pavizot gemeinschaftlich in vielen Kirchen der Normandie Orgeln, auch ein grosses Werk in der Abtei der Benediktiner zu Caen im Jahre 1745.

Zenaro da Salo, Giulio, Tonkünstler des 16. Jahrhunderts, geboren in Salo, ist nur bekannt durch die Sammlung: »*Madrigali spirituali a* 3 *voci*«, lib. I (Venedig, 1590, in 4°).

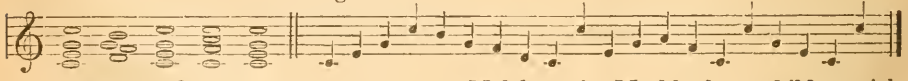
Zenger, Max, ist am 2. Febr. 1837 in München geboren; nachdem er längere Zeit den Unterricht von D. L. Stark genossen hatte, besuchte er zu seiner weitern Ausbildung noch 1859—60 das Conservatorium zu Leipzig und wirkte dann als Kapellmeister in Regensburg und kurze Zeit auch in München und in Karlsruhe. Neben Clavierstücken und Gesangsachen schrieb er auch Opern: »Ruy Blas«, die im Sommer 1868 in München mit Beifall zur Aufführung gelangte; ferner: »Die Foskari« und »Wiland der Schmidt«. Sein Oratorium »Kain« (nach Byron) ist gleichfalls mehrfach öffentlich mit Erfolg aufgeführt worden.

Zenti, Hieronymus, italienischer Clavierbauer, gegen Ende des 17. Jahrhunderts thätig, construirte Instrumente in der Form eines Dreiecks, an dem Saiten von verschiedener Länge waren. Es enthielt zwei Claviere mit drei Registern an der kleinsten Seite des Dreiecks, welche in der Stärke des Tons den bei weitem grösseren Instrumenten gleichkamen. (Bontempi »*Historia musica*«, Seite 47.)

Zergliedern — in die einzelnen Glieder zerlegen — ein Verfahren, das in doppelter Weise in Anwendung kommt, sowol bei der Schöpfung, wie bei der Betrachtung eines Musikstückes. Bei der Ausarbeitung desselben zerlegt der Componist wol auch einen oder den andern Hauptgedanken in seine einzelnen Bestandtheile, um jeden oder auch einzelne derselben selbständig für sich zu verarbeiten, wie in den Zwischensätzen der Fuge oder im sogenannten Durchführungstheil des Sonatensatzes. Beim Studium oder der Beurtheilung eines Musikstückes zergliedert man dies, um den inneren und äusseren Bau des Ganzen, die Verhältnisse und Bedeutung der einzelnen Glieder und ihr gegenseitiges Verhalten zu einander erkennen und würdigen zu lernen.

Zergliederung der Accorde nennt man die Auflösung der Accorde in die einzelnen Töne derselben, so dass diese nicht gleichzeitig, sondern in verschiedenen Figuren nach einander auftreten:

Zergliedert:



Zerrahn, Carl, geboren 1826 zu Malchow in Mecklenburg, bildete sich zum Musiker unter F. Weber in Rostock und ging dann zu seiner weitern Ausbildung nach Hannover und Berlin. Nachdem er dann die Vereinigten Staaten von Nordamerika concertirend durchreist hatte, liess er sich in Boston nieder, wo er als Leiter mehrerer Concertgesellschaften einflussreich wirkt.

Zerstreute Harmonie, s. Harmonie.

Zeuner, Carl Traugott, Pianist, geboren zu Dresden am 28. April 1775, begann frühzeitig sich in der Musik auszubilden, namentlich im Clavierspiel, welches er bei seinem Aufenthalt in Petersburg, wo er Clementi anwesend fand, unter diesem ausgezeichneten Lehrer noch mit Erfolg betrieb. Compositionsunterricht erhielt er von Türk in Halle. 1803 reiste er nach Paris, hielt sich

dann in Wien längere Zeit auf und nahm später in Petersburg förmlich Wohnsitz. Dort schrieb er die Musik zu mehreren Balletten. Er starb 1841 am 24. Januar in seiner Vaterstadt, welcher er ein Vermögen von ungefähr 40,000 Fr. vermachte. Zu seinen Compositionen gehören Streichquartette; Clavierconcerte mit Orchester, Variationen für Clavier, Violine, Violoncell u. a. (Leipzig, Breitkopf & Härtel). Claviercompositionen, darunter eine Polonaise zu drei Händen (Wien, Mollo; dergl. auch Leipzig, Breitkopf & Härtel).

Zeuner, Maximus, deutscher Vocalcomponist zu Anfang des 17. Jahrhunderts, gab heraus: »Teutsche weltliche Stücklein mit vier Stimmen« (Nürnberg, 1617, in 4°).

Zeuschner, Tobias, Notarius publicus Caes. und Organist an der Maria Magdalenenkirche zu Breslau, wurde in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts zu Neuroda in der Grafschaft Glatz als Sohn eines Tuchmachers geboren. Dieser wurde seiner evangelischen Religion halber vertrieben, und liess sich in Bernstadt in Schlesien nieder, wo auch sein begabter Sohn den ersten Musikunterricht erhielt. Nachdem dieser erst in Oels, dann an der Bernhardinerkirche in Breslau das Organistenamt verwaltet hatte, erhielt er zuletzt den Platz an der Magdalenenkirche. In diesem Amte starb er am 15. Septbr. 1675. Von seinen Werken sind bekannt: »Neujahrgesänge für das Jahr 1660« (Breslau, Gottfried Gründer, in 4°). »Musikalische Kirch- und Hausfreude von 4, 5 und 6 Singstimmen und 2 Violinen, denen 3 Trombonen und etlichen 2 Clarinen beigefügt sind« (Leipzig, 1661, in 4°).

Zezi, Alfonso, ausgezeichneter Basssänger, Schüler des berühmten Tacchinardi, geboren 1799 zu Mailand, betrat 1814 zum ersten Mal die Bühne. Später war er bei der italienischen Oper in Dresden angestellt, sang jedoch seit 1831 auch in deutschen Opern.

Ziani, Marco Antonio, Venetianischer Componist, dessen Blütezeit als dramatischer Componist in die Jahre von 1680—1710 fällt. Er ist der Neffe des Pietro Andrea (s. u.) und wurde auch 1703 dessen Nachfolger als Vicekapellmeister am Kaiserlichen Hofe zu Wien. Die meisten seiner Opern componirte er während seines Aufenthaltes in Venedig, wo sie ihn seiner Zeit berühmt machten. Es sind folgende: »*Candaule*« (Venedig, 1679), »*Alessandro Magno in Sidone*« (ebenda 1679), »*La Ninfa bizarra*« (ebenda 1680), »*Alcibiade*« (ebenda 1680), *La Virtu sublimata dal grande*« (ebenda 1683), »*Tullio Ostilio*« (ebenda 1685), »*L'Inganno regnante*« (ebenda 1688), »*Il gran Tamerlano*« (ebenda 1689), »*Creonte*« (ebenda 1690), »*Falsirena*« (ebenda 1690), »*L'Amante Eroe*« (ebenda 1690), »*Marte deluso*« (ebenda 1691), »*La Virtu trionfante dell' amore e dell' odio*« (ibid. 1691), »*Rosalinda*« (ebenda 1693), »*Amor figlio del merto*« (ebenda 1693), »*La Moglie nemica*« (ebenda 1694), »*La Finta Pazzia d' Ulisse*« (ebenda 1694), »*Domicio*« (ebenda 1695), »*Costanza in trionfo*« (ebenda 1696), »*Eumene*« (ebenda 1696), »*Il Giudizio di Salomone*« (ebenda 1697), »*Egisto re di Cipro*« (ebenda 1698), »*Gli Amoritra gli Odi*« (ebenda 1699), »*Teodosio*« (ebenda 1699), »*Il Duetto d'amore e di vendetta*« (ebenda 1700), »*Giordano Pio*« (ebenda 1700), »*Meleagro*« (ebenda 1700), »*Temistocle*« (ebenda 1701), »*Romolo*« (ebenda 1702), »*Esopo*« (ebenda 1703), »*Alboino*« (Wien, 1707), »*Chleonida*« (ebenda 1709), der erste Akt von »*Atenaide*« (1714). Das Oratorium »*Gesù flagellato*« (ebenda). Sechs Trios für zwei Violinen und Bass erschienen im Druck (Amsterdam, Roger). Ziani starb in Wien gegen 1720.

Ziani, Pietro Andrea, Venetianischer Componist von Verdienst, lebte in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Er war Kanonikus der Congregation von Lateran und nahm als Nachfolger des Cavalli am 20. Januar 1668 dessen Platz als zweiter Organist an St. Markus ein. 1677 trat er in die Dienste der Kaiserin Eleonore Gemahlin Leopold I. in Wien, wo er bis zu seinem Tode 1711 verblieb. Nach Caffi (»*Storia della musica*«) jedoch starb er in Neapel. Ziani war bedeutender Theoretiker und fruchtbarer Componist. Das unten angeführte Werk »*Sacrae laudes*« war besonders berühmt, und auch

seine Opern wurden in Venedig und Wien mit Beifall gehört. Bekannt sind von seinen Werken die folgenden: »*La Guerriera Spartana*«, 1634. »*Eupatra*«, 1655. »*La Fortuna di Rodope e di Dalmira*, 1657. *L'Incostanza trionfante*«, 1658. »*Antigona dclusa da Alceste*«, 1660. »*Annibale in Capua*«, 1661. »*Gli Scherzi di fortuna*«, 1661. »*Le Fatiche d'Ercole*«, 1662. »*L'Amor guerriero*«, 1663. »*Alcibiade*«, 1667. »*Semiramide*«, 1670. »*Eraclio*«, 1671. »*Attila*«, 1672. »*La Schiava fortunata*« (mit Cesti), 1674. »*Leonida in Tegea*« (mit Draghi), 1676. Ferner kennt man von Z. das Oratorium: »*Le Lagrime della Vergine*« (1662) und das Werk, welches ihn hauptsächlich berühmt machte: »*Sacrae Laudes complectens tertiam missam psalmosque dominicales 5 vocibus et 2 instrumentis partim necessariis et partim libitum decantandae*«, op. 6 (Venetiis, 1659). »Sonaten für drei, vier, fünf und sechs Instrumente«, op. 7 (Freiberg, 1691, in Folio).

Zibulka, s. Cibulka.

Ziegel braucht man bei der Orgel zum Belegen der Oberplatte der Bälge, um die Luftdichte derselben zu reguliren.

Ziegler, Anton, dramatischer Schriftsteller, lebte gegen 1820 zu Wien und gab daselbst eine Art musikalischen Almanachs heraus: »Adressenbuch von Tonkünstlern, Dilettanten, Hof-, Kammer-, Theater- und Kirchenmusikern u. s. w.« (Wien, Strauss, 1823).

Ziegler, Caspar, zuletzt Appellations- und Consistorialrath zu Wittenberg, wurde in Leipzig am 5. Septbr. 1621 geboren. Für Musik und Poesie veranlagt, beschäftigte er sich ausser seinen Fachstudien angelegentlich auch mit dem Studium dieser Künste. Er stiftete in seiner Vaterstadt das Collegium Gellianum, aus welchem wahrscheinlich die späteren grossen Concerte im Saale des Gewandhauses allmählich entstanden sind. Auch machte er die Deutschen zuerst mit der Madrigaldichtform bekannt.

Ziegler, Christian Gottlieb, Organist an der Hauptkirche zu Quedlinburg, ist zu Pulsnitz in der Oberlausitz, wo sein Vater Schulcollege war, am 15. März 1702 geboren. Er wurde im Halleschen Waisenhause, an welchem sein Onkel Musikdirektor war, erzogen und in der Musik gründlich vorgebildet, besuchte dann Dresden, wo er den Unterricht von Heinichen und Petzold genoss. Nachdem er dann drei Jahre in Halle die Rechtswissenschaft studirt, erhielt er im Mai 1727, nach abgelegter Probe, die oben bezeichnete Stelle. Er beschäftigte sich nun mit der Ausarbeitung eines Werkes, welches er »Der wohlinformirte Generalbassist« nannte, das aber Manuscript blieb.

Ziegler, Franz, Mönch der Abtei Eberbach im Rheingau, liess zu Nürnberg 1740 eine Sammlung von Orgelstücken, betitelt: »*LXXXIV Interludia sive breviores versiculi ad musicam choralem ubique necessarii*« drucken, denen auch noch ein zweiter Theil von 84 Fughetten gefolgt ist.

Ziegler, Johann Christoph, Musikdirektor und Organist zu Wittenberg gegen 1700, hat von seiner Composition veröffentlicht: »*Intavolatura per viola di gamba*«, enthaltend: Entrées, Allemanden, Couranten, Sarabanden und Capricen, in 8° obl.

Ziegler, Johann Gotthilf, Musikdirektor und Organist an der St. Ulrichskirche zu Dresden, seiner Vaterstadt, in der er 1688 geboren wurde, studirte Orgelspiel und Composition unter den berühmten Lehrern Petzold, Zachau, Bach und Theile. Nachdem er seine Studien beendet, machte er Reisen zur Erweiterung seiner Kenntnisse und erhielt, nach Dresden zurückgekehrt, die bezeichnete Anstellung, bis er später *Musicus ordinarius* am Pädagogium zu Halle wurde. Dort lebte er noch 1731 hoch geehrt und von vielen Schülern umgeben. Zu seinem Nachlasse gehörten: Zwei Evangelien-Jahrgänge und ein Epistel-Jahrgang, auch zwei musikalische Abhandlungen: »Neu erfundene musikalische Anfangsgründe, die sogenannte Galanterie betreffend« und »Neu erfundener Unterricht vom Generalbass, dabei nur fünf bis sechs Regeln dürfen

auswendig gelernt, die andern aber blos durch eine erfundene Observation sogleich behalten werden können. Z. starb in Halle gegen 1750.

Zieheisen heisst eine kleine Platte von Stahl, mit vielen Löchern von verschiedener Grösse, vermittelst welcher die Metallsaiten schwächer gemacht werden, indem man sie durch die Löcher zieht.

Ziehen, beim Singen dehnen, zögern, langsamer werden.

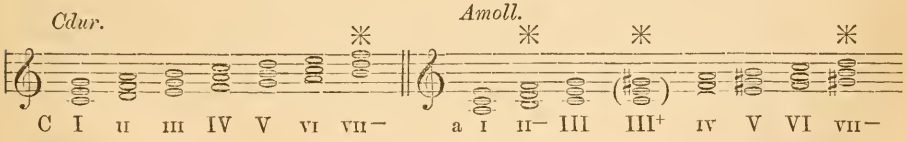
Ziehharmonika, Accordion, heisst ein Instrument, dessen Töne, wie bei der Physharmonika, vermittelst durchschlagender, durch einen Luftstrom in Oscillation gesetzter Zungen entstehen. Der Luftstrom wird durch einen, unter den Zungen angebrachten Faltenbalg dadurch erzeugt, dass der Spieler diesen selbst aufzieht und wieder zusammenpresst, wobei die comprimirte Luft gegen die Zunge gedrückt wird und sie in Schwingung versetzt, während die rechte Hand die mit Ventilen versehene Claviatur regiert. Die verschiedene Grösse der Zungen bestimmt die Verschiedenheit der Tonhöhe. Der Klang des Instruments lässt es nur als brauchbar für Strasse und Tanzboden erscheinen.

Zielche, Hans Heinrich, ausgezeichneter Flötenvirtuos, Königl. Kammermusikus und Hof-Organist zu Kopenhagen, hat herausgegeben: »Vier Flötensolos«, op. 1 (Berlin und Kopenhagen, 1779). »Sechs Quartette für Flöte, Violine, Bratsche und Bass«, op. 2 (Berlin, 1779). Er starb um 1796.

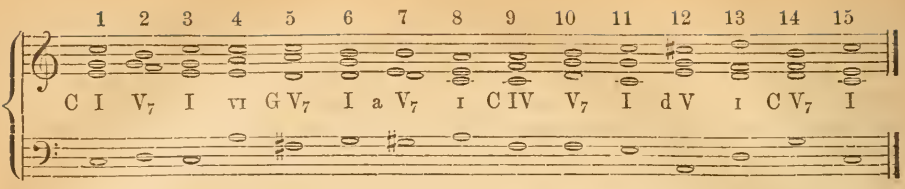
Zierrathen, s. v. a. Verzierungen (s. d.).

Ziesche, s. Zschiesche.

Ziffern finden in der verschiedenartigsten Weise Anwendung in der Musik. Zunächst bedienen sich manche Theoretiker der Römischen Ziffern zur Bezeichnung des Sitzes der Accorde oder Accordstufen. Jede Stufe der Dur- und Mollscala wird mit der betreffenden Ziffer bezeichnet, so, dass eine grosse Ziffer einen grossen, eine kleine den kleinen Dreiklang anzeigt, und dem entsprechend werden auch die, die Tonart bezeichnenden Buchstaben gewählt. C I bezeichnet demnach den grossen Dreiklang auf der ersten Stufe der *C-dur*-Tonart, c i den kleinen Dreiklang auf der ersten Stufe der Molltonart. Die derartige Bezeichnung ist also für die einzelnen Accorde folgende:



Wie hier zugleich angedeutet worden ist, wird der verminderte Dreiklang mit kleiner Zahl und mit dem Minuszeichen rechts (vii—) angezeigt, der übermässige Dreiklang durch eine grosse Zahl mit dem Pluszeichen wie aIII+. Der Septimenaccord wird dadurch angedeutet, dass man der ursprünglichen Bezeichnung für den ihm zu Grunde liegenden Dreiklang eine 7 beifügt; GV_7 bezeichnet den Dominantseptimenaccord in *C-dur*, also *g—h—d—f*; beim verminderter Septimenaccord wird wiederum das Minuszeichen beigegeben: GVII—, dies ist demnach die Bezeichnung für den verminderten Septimenaccord auf der siebenten Stufe der *C-dur*-Tonart. Diese Bezeichnungen beziehen sich nur auf die Grundaccorde, nicht auch auf die Umkehrungen; der Sextaccord und der Quartseptaccord werden demnach so bezeichnet wie der Grundaccord, ECG nicht III und GCE nicht etwa V, sondern beide CI. Wird von der Haupttonart in eine andere Tonart ausgewichen, so rechnet man dann von dem Grundton der neuen, durch die Modulation gewonnenen Tonart und bezeichnet darnach. Das gilt selbstverständlich nicht bei vorübergehender Einführung eines fremden Accords. Wird z. B. statt des grossen Dreiklangs der Unterdominant in Dur einmal der kleine angewandt, was häufig geschieht, so wird dieser darnach bezeichnet, statt G IV schreibt man G iv.



Die ersten vier Accorde gehören der *C-dur*-Tonart an, mit dem fünften wird eine vollständige Ausweichung nach der Dominant — *G-dur* — bewerkstelligt; mithin tritt hier schon die veränderte Bezeichnung ein, doch ist diese nur für die beiden folgenden Accorde giltig, da mit dem siebenten schon wieder nach *A-moll* modulirt wird, dementsprechend *e—gis—h—d* als Dominantseptimenaccord von *A-moll* bezeichnet werden muss; der neunte, zehnte und elfte Accord gehören wieder unzweifelhaft der *C-dur*-Tonart an und sind dem entsprechend bezeichnet, der zwölfte und dreizehnte gehören der *D-moll*-Tonart, Tact 14 und 15 aber wieder *C-dur* an. Die doppelt und hartverminderten Dreiklänge und ihre Septimenaccorde bezeichnet man durch eine kleine Zahl, der man bei jenen das Minuszeichen links unten, bei diesen aber links oben beigiebt: in *A-moll* ist also *dis—f—a* so: a—IV oder $\underline{\text{IV}}$ und *h—dis—f* so: a—II oder $\underline{\text{II}}$ zu bezeichnen; man kann aber auch beide als alterirte Dreiklänge ansehen und fügt dann der Bezeichnung für diese das Pluszeichen oben oder unten bei: a $\overset{+}{\underline{\text{IV}}}$ und a $\underset{+}{\text{II}}$. Da, wie oben bereits erwähnt, diese Art der Bezifferung nur bei dem harmonischen Grundriss in Anwendung kommt, so bleiben natürlich auch Durchgänge und Vorhalte durchaus unberücksichtigt. — Ueber die Bedeutung und die Anwendung der Ziffern beim Generalbass bringt der Artikel Bezifferung das Nähere. Ueber den Gebrauch der arabischen Zahlen bei der Aufzeichnung der Instrumentalstücke für Laute, Orgel und andere Instrumente in den früheren Jahrhunderten ist der Artikel Tabulatur zu vergleichen und der Artikel Applicatur über die Anwendung der Zahlen bei der Fingersetzung. Endlich ist noch zu erwähnen, dass seit dem Beginn des neuen Jahrhunderts namentlich eine Methode bei dem Gesangunterricht Eingang fand, welche die Noten durch Zahlen ersetzt. Trotz manchem Vorzuge, welche eine solche Aufzeichnung hat, wird sie doch nimmer die ältere Notation ersetzen können, schon weil sie nicht auch wie diese dem Auge ein treues Bild vom Gange der Melodie zu geben vermag. Die Zahl der Freunde und Vertheidiger des Zahlensingens ist deshalb auch nur noch sehr gering. Auch bei den in neuerer Zeit angestellten Versuchen eine neue Notation zu finden, hat die Ziffer wieder grössere Bedeutung gewonnen. Hierüber siehe Chroma und Neuclaviatur im Ergänzungsband.

Zifflöt, s. Sifflöt.

Zigeuner, ital.: Zingari, franz.: Bohemiens, Egyptiens, Gitanes, span.: Gitanos, engl.: Gypsies, auch Tater (Tartaren), in Ungarn: Pharao Nephek, d. h. Volk des Pharao, Cigán, Cigány, in Russland: Tziigan, in Böhmen: Cykán, in Polen: Cygan, Cyganka und dann auch zu verschiedenen Zeiten und bei verschiedenen Völkern Romano oder Rommy, Rommitschel, Sindhi, Chai, Caloro, Kârâchen, Fârawni, Chinganis, Issingi, Jitanos, Zincali u. s. w. genannt. Die Abstammung dieses merkwürdigen Volkes, das, wie wir bestimmt wissen, über drei Welttheile: Asien, Afrika und Europa verbreitet ist, bildet noch heute den Gegenstand der Untersuchung und des Streits der Gelehrten. Wenn auch in neuerer Zeit allgemein angenommen wird, dass sie aus Indien stammen, so findet doch auch die Annahme, dass in Egypten ihr Ursprung zu suchen sei, immer noch Vertheidiger. Nach Persien sollen sie bereits vor 1400 Jahren in einer Anzahl von 10—12000 Köpfen als Spielleute auf eine, durch Behrangur an Schankal, den König von Kanodsche,

ergangene Bitte aus Indien gekommen sein. In Europa tauchten sie erst im 13. Jahrhundert unserer Zeitrechnung auf und zwar in Ungarn. Die Berichte über die Rückkehr Andreas II. von Jerusalem (1219) erwähnen ihrer bereits und spätere Nachrichten geben Zeugniss von ihrer ansehnlichen Vermehrung. Da sie damals bereits als ausgezeichnete Musiker erwähnt werden, so erscheint die Annahme, dass sie herbeigerufen wären, als solche zu wirken, nicht unbegründet. Ihre Ausbreitung über ganz Europa in grösseren Massen beginnt erst mit dem 15. Jahrhundert und diese wird vielfach von den bedeutendsten Historikern mit jenen grossen erschütternden Ereignissen in Verbindung gebracht, die sich im Orient vollzogen. Timur und Bajesid, der »grosse Wolf« und der »Wetterstrahl«, kämpften damals um die Herrschaft im Orient und nachdem in der Schlacht von Angora (20. Juni 1402) Bajesid unterlegen war, fürchtete man, Timur werde nunmehr Europa bedrohen; allein dieser wandte sich nach China und in Europa konnte man ernstlicher daran gehen, die römische Kirche zu reformiren. Da verbreitete sich kurz vor dem Schlusse des Concils zu Kostnitz (1417) die Kunde, dass von Osten her in zahlreichen Haufen ein seltsames Volk heranziehe, braun von Farbe, hässlichen Ansehens, zerlumpt, schmutzig und bettelhaft, das Egypten seine Heimath nenne und eine Bussfahrt als Zweck des Zuges angebe. Sie zeigten sich zuerst in den Donauländern und überschwemmten von hier aus in ganz kurzer Zeit das übrige Europa. Da sie ihrer unangenehmen Eigenschaften halber nicht gern gesehene Gäste waren, so suchten sie von vornherein in den Ländern, in denen sie erschienen, Furcht und Schrecken zu verbreiten. Sie wussten früh das Volk glauben zu machen, dass es jedem Unheil bringe, der ihnen die erbettelten Almosen verweigere oder irgendwie ein Leid anthue. Die Weiber sprachen fürchterliche Flüche aus gegen denjenigen, der ihnen nichts giebt. Bald wurden sie überall gefürchtet und das zumeist schaffte ihnen zunächst Duldung und Nachsicht. Dabei wussten sie sich durch Schlauheit und Gewandheit selbst Freibriefe deutscher Fürsten zu erwerben. Einen solchen fertigte ihnen bereits 1423 am 18. April Sigmund als König von Ungarn auf der Zipserburg aus, in welchem ihnen Schutz und Rechte und Freiheiten zugesichert wurden.

Andererseits aber erkannte man auch bald, dass die angeblichen frommen Pilger meist diebische Vagabonden waren, und schon 1418 wurden sie aus einzelnen Ländern ausgewiesen, wie von Friedrich dem Streitbaren, der sie aus Sachsen austrieb und sogar durch eine Schrift, die er veröffentlichen liess, auf ihre Betrügereien hinwies. In derselben heisst es von ihrem Treiben: »Wenn man in der Kirche den Segen giebt, nehmen sie Seife in den Mund und mit einem Halme stechen sie sich in die Nasenlöcher, damit sie schäumen und bluten, wie von fallender Sucht. Sie haben Salben, womit sie sich das Ansehen geben in ein Feuer gefallen zu sein, oder als wären sie in Ringen und Stücken, woraus ihnen St. Nicolaus geholfen. Starke Kerls gehen mit langen Messern als die in der Nothwehr einen umgebracht und bei Lebensstrafe auf gewisse Zeit eine Summe Geld haben müssen. Weiber betteln durch Maria Magdalena, sie seien im offenen Leben gewesen und wollten sich bekehren. Sie wissen das Antlitz zu beschmieren, als seien sie lange siech gewesen, gehen endlich in eine Badestube und es ist wieder ab. Auch Blinde binden etwas blutige Baumwolle über die Augen und sagen: sie seien Kaufleute gewesen, in einem Walde geplündert, geblendet und an einen Baum gebunden worden, wovon sie gute Leute endlich errettet. Sie verbergen ihre Kleider, bestreichen sich mit Nesselsamen, damit sie nicht frieren und sitzen halbnackt und schütternd vor der Kirche, damit sie Kleider bekommen. Einige lassen sich in Ketten führen und reissen ihre Lumpen als Unsinnige und Besessene, die zu einem gewissen Heiligen müssen; da brauchen sie aber zwölf Pfund Wachs, dass der Mensch erlöset werde. Andere sehen gelehrt vor sich in ein Buch, sagen sie seien gar weit her, kämen von heiligen Orten, wer ihnen Almosen gäbe, für den wollten sie St. Joh. Evangelium beten.«

Ihr Aeusseres war damals wie heute: »Hässliche, von der Sonne verbrannte Gesichter, in schmutzigen Lumpen gehüllt, aber schlanke Körper; schwarze Haare, glänzende Augen, blendend weisse Zähne. Die Lebensart war unfläthig, selbst für jene, bei weitem nicht so wie wir gewöhnte Menschen ekelhaft. Nur die etwas Vornehmern zeigten sich in Putz und Glanz«. Ein Beweis für die grosse Schlauheit, mit der sie sich einzunisten wussten, ist der oben erwähnte Freibrief, den sie von Sigismund zu gewinnen wussten; er lautet: »Wir Sigismund von Gottes Gnaden, römischer König, allzeit Mehrer des Reichs, König von Ungarn, Böhmen, Dalmatien, Kroatien u. s. w. Allen unseren Getreuen von Adel, Militär, Befehlshaber, Beamten, Schlössern, offenen Flecken, Städten und ihren Richtern in unserem Reiche und in unserer Herrschaft, unsern gnädigen Gruss zuvor. Unsere Getreuen, Ladislaus, Woiwode der Zigeuner, nebst anderen zu ihm gehörigen, haben uns gehorsamst ersucht, wir möchten sie unserer absonderlichen Gnade würdigen. Daher Wir, ihrem gehorsamlichen Gesuch willfahrend, ihnen nicht haben gegenwärtigen Freibrief vorenthalten wollen. Derohalben wenn eben dieser Woiwode Ladislaus und sein Volk zu einer der genannten unsrigen Herrschaften, sei es Flecken oder Stadt gelangt: so empfehlen wir ihn eurer Treue und versehen Uns zu euch, ihr wollet sie auf jede Weise schützen, so dass dieser Woiwode Ladislaus und die Zigeuner, welche ihm unterthan sind, ohne alle Fährde und Beschwerde sich in euren Mauern aufhalten können. Sollte aber unter ihnen sich irgend ein Unkraut finden oder sich etwas Unangenehmes ereignen, es sei von welcher Seite es wolle: so ist es Mein ernstlicher Wille und Befehl, dass nicht ihr oder Einer von euch, sondern allein dieser Ladilaus, der Woiwode, das Recht zu bestrafen und zu begnadigen haben soll. Gegeben in unserer herrschaftlichen Residenz, am Tage vor dem Fest St. Georg des Märtyrers, im Jahre des Herrn 1423, im 34. Jahre unseres Königthums in Ungarn, im 12. unseres römischen Kaiserthums, im 3. unseres Königsthums in Böhmen«.

Von hier breiteten sich die Zigeuner dann zunächst nach Frankreich und Spanien aus und namentlich in letzterem Lande fassten sie zuerst festen Fuss. Obgleich sie in England im 16. Jahrhundert mit harten Strafen belegt und schon von Heinrich VIII. 1531 hart verfolgt wurden, waren sie doch auch hier nicht zu vertreiben und sie hatten im vorigen Jahrhundert — im Winter 1776—77 — sogar den Muth zu der Drohung: die Stadt Northampton anzuzünden, wenn die Behörde nicht gefangene Kameraden freigebe. Kaum besser erging es ihnen in Schottland, wo sie eine Zeit lang geduldet wurden, bis auch hier 1579 die Landesverweisung ausgesprochen wurde. Diese war zugleich mit der barbarischen Procedur verknüpft, dass man die auszuweisenden Zigeuner mit einem Ohr an einen Baum nagelte und zur Schau stellte. Kehrte er dann etwa wieder zurück, so wurde er gehängt. Nicht besser erging es ihnen in den Niederlanden, in Italien, der Schweiz, Dänemark und später auch in Deutschland, wo sie mehrfach auch der Gegenstand von Reichstagsverhandlungen waren, wie zu Lindau 1496, zu Freiberg 1498 u. s. w. Maximilian I. drang dann entschieden darauf, dass ihnen keine Freibriefe mehr ausgestellt würden. Es wurden in den einzelnen Staaten zahllose Gesetze gegen die Zigeuner erlassen, die indess bei der Zerstückelung Deutschlands keinen rechten Erfolg haben konnten, und so wurden die verhängten und vollstreckten Bestrafungen der Unglücklichen immer grausamer; es kam endlich dahin, dass man sie nicht mehr als Menschen behandelte, sondern einfach todtschlug. Im Anfange des vorigen Jahrhunderts wird von der Jagd eines kleinen Fürsten am Rhein »unter anderm erlegten Wild« auch eine Zigeunerin mit ihrem Säugling aufgeführt. Als eine Bande von 1500 Köpfen in Thüringen eingebrochen war, erklärte ein Gesetz vom 4. April 1722 alle Männer für vogelfrei, die Weiber und Kinder sollten in die Zuchthäuser gesteckt werden. In Preussen waren sie Anfangs auch geduldet worden. Erst Friedrich I. erliess gegen sie Edikte am 29. Octbr. 1709, am 21. Mai und 24. Novbr. 1710.

Sobald sie sich zeigten, sollten die Sturmglocken geläutet werden, um die Ortschaften gegen sie aufzubieten. Ueberall an der Grenze wurden Galgen mit der Inschrift errichtet: »Strafe des Diebs- und Zigeuner-Gesindels, Manns- und Weibspersonen«, doch half das Alles wenig; in einem spätern Edikt heisst es wörtlich: »da sie nach ausgestandener Landesverweisung dennoch zurückkehren, sogar sich haben verlauten lassen, dass sie nicht könnten noch wollten wegbleiben, da sie doch Niemand dulden wolle, was aber ihren Vorsatz an den Tag legt sich nicht bessern und sich zu ehrlicher Lebensart und Handarbeit bequemen zu wollen, so werden alle über 16 Jahre gehangen, was jedoch der Königlichen Bestätigung bedarf« und auch Friedrich Wilhelm I. gab am 5. Octbr. 1725 das Gesetz: »die Zigeuner männlichen oder weiblichen Geschlechts, so in den Preussischen Staaten betroffen werden, sollen, wenn sie über 18 Jahr alt, ohne alle Gnade mit dem Galgen bestraft werden.«

In Ungarn, Siebenbürgen, in Russland und der Türkei dagegen wurden sie von früh, wenn auch nicht emancipirt, doch immerhin geduldet. In Ungarn erlangten sie selbst mit dem Ausgange des 15. Jahrhunderts einige Wichtigkeit, namentlich ihrer Brauchbarkeit im Kriege wegen, und einzelne Geschichtschreiber, wie Fessler, erwähnen sogar eines vom Palatin zum Oberst-Woywoden ernannten Zigeuners, dem das Adelsprädikat *egregius* gegeben wurde. Jedenfalls war diese Duldung, die sie hier erfuhren, von dem günstigsten Einfluss auf ihre Entwickelung und Barrow, der die Zigeuner zum Gegenstande seiner Forschungen gemacht hatte, erklärt die ungarischen für die geschicktesten und verwegensten des Stammes. Als gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Fremden aus Siebenbürgen ausgewiesen wurden, die Dalmatier, Griechen, Raizen, Wallachen, Türken, blieben nur die Zigeuner von dieser Massregel verschont. In derselben Weise wurden sie auch in Russland geduldet; hier war ihnen nur das Gouvernement Petersburg verschlossen; in Weissrussland, Taurien, Vollhynien, Podolien und Litthauen haben sie zahlreiche Niederlassungen in der Nähe der Städte. Auch in der Türkei wurden sie meist mit Milde behandelt; besonders zahlreich wohnen sie in Thessalien; sie liefern meist die Musiker für die Musikchöre der türkischen Regimenter und der Paschas. In Spanien, England, der Wallachei und in Preussen sind in unserm Jahrhundert mehrfach mit wechselndem Glück Versuche angestellt worden, sie sesshaft zu machen. In Oesterreich war die Regierung schon im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts bemüht gewesen die Zigeuner zu civilisiren, doch ohne nennenswerthen Erfolg zu erreichen.

Als eine ihrer bedeutendsten Erwerbsquellen, die, wie wir ja wissen, im Uebrigen nicht immer ehrlicher Art sind, haben die Zigeuner namentlich auch ihre Anlage zur Musik zu verwirklichen gewusst. In früheren Jahrhunderten waren es besonders das Hackebrett, von ihnen Cymbal genannt, und die ihm entsprechenden Instrumente, welche die Zigeuner fleissig cultivirten und wiederholt wird namentlich ihre darin erlangte Fertigkeit als Grund angegeben, dass die Dorfbewohner ihnen nicht noch feindseliger gegenüber traten. Besonders war schon früh in Oesterreich der musicirende Zigeuner ein gern gesehener Gast, der bei keiner Bauernhochzeit fehlte und allmälig gelangten die Zigeunermusikchors zu einer gewissen Beliebtheit selbst in den höhern und höchsten Kreisen der Gesellschaft. Die Noten kennen zu lernen, damit befasst sich auch der Zigeuner heutigen Tages in der Regel noch nicht, dafür aber verwendet er eine grosse Sorgfalt auf Erlangung einer bedeutenden technischen Fertigkeit auf seinem Instrumente. Dies Hackebrett, auch *cobza* genannt, ist auch heutigen Tages noch bei den Zigeunern in Ungarn sehr gebräuchlich. Es besteht häufig nur aus einem Brett, über das die 9 Saiten des Instruments gespannt sind. Sie werden mit Klöppeln geschlagen und geben einen sehr durchdringenden Ton. Barna Mihaly, aus dem Zipser Komitat, hatte auf diesem Instrument eine solche Kunstfertigkeit erlangt, dass ihn der Kardinal Graf Cschaky mit der Unterschrift *Magyar Orpheus* malen liess. Doch hat die Violine, *schetra welljuna*

genannt, diesem Instrument den Rang abgelaufen, so dass es in den Musikchören der Zigeuner das Hauptinstrument geworden und unter ihnen vorwiegend virtuos ausgebildet ist. Im letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts wird auch eine Frau: Csinka Panna genannt, welche eine bedeutende Meisterschaft im Violionspiel erreichte und damit ausserordentliche Erfolge errang. Als bedeutende Virtuosen werden ferner genannt: Succeawa, Angheluzza Barlea, Cihari, Hiripi, Sugar, Galantear Baczar, Boka Paticaring, Sarközy Kecskemety und vor allem Bihary, der 1827 im 58. Jahre seines Lebens starb.

Neben Cymbal und Violine sind in Zigeunermusikchören auch noch Pfeifen: *naïu* und *moscalu* im Gebrauch, ebenso wie das Tambourin. In ganz Ungarn, in Siebenbürgen und den andern österreichischen Donauländern wird von den Zigeunern zum Tanz gespielt und nicht selten so trefflich, dass die Officiere des russischen Chors, welches die Moldau besetzt hielt, diesen Zigeunermusikchören den Vorzug vor ihrer eigenen Regimentsmusik gaben, und dass sie nicht selten in die höchsten Kreise, selbst an den Hof gezogen wurden, um dort ihre Kunstfertigkeit zu beweisen. Den Eindruck, den eine solche Zigeunermusik hervorbringt, schildert ein Augen- und Ohrenzeuge wie folgt: »Mit wild in das Gesicht hängenden Haaren, das scheu funkelnde Auge halb zugedrückt, zwischen den blendend weissen Zähnen die kurze Pfeife und den Kopf gebogen über die kleine Violine, spielt der Zigeuner seine begeisternden Lieder. In wehmüthigen Zügen zittert der Bogen über die Saiten — plötzlich klirrt es durch die Saiten wie ein ermannender Schrei und wilder und immer rascher klingen Hackbrett und Geige und durch die wirren Klänge schallt es wie hülferufende Stimmen, wie das Stöhnen des Sterbenden. Und feierlich schweigend stehen um die phantastisch aufgeputzten Spielleute hohe, malerisch-schöne Gestalten und starren hin auf den Zauber und klirren mit den Sporen und streichen den schwarzen Bart.«

Daneben wird übrigens auch der Gesang bei den Zigeunern cultivirt, namentlich unter den in Spanien und Russland lebenden, doch finden sich auch in der Moldau und Wallachei schöne Stimmen, besonders unter den Frauen. Sie haben dabei meist ihre eigenen Lieder, die aber vorwiegend sehr schlüpfrig sein sollen. In Litthauen singen die Zigeuner vorwiegend deutsche Lieder und nach Barrow's Angabe haben sie in Russland zwar auch ihre eigenen Lieder, singen aber daneben auch ganze Partien aus Opern in russischer Sprache. Eins dieser Zigeunerlieder: »*Za mateia rosherroro odolata bravintata*« (»Ihr Kopf ist schmerzerfüllt, wie trunken«) schildert die Leiden eines Mädchens, das vom Geliebten getrennt, ein Pferd fordert, um den König ihres Herzens zu suchen. Einige Zigeunerlieder hat Graffunder gesammelt, das eine möge hier stehen:

Gader wela.	(Woher kommt er.
Gader stela!	Woher springt er!
Ab, miro tschabo sta!	Auf mein Sohn spring!
I tarni romni dschalu, mangel',	Die junge Frau geht, bettelt,
I puri romni balo póp priesterwala.	Die alte Frau hinter'm Ofen betet.)

Poetischer ist ein Lied, welches die spanischen Zigeuner im Chore singen, wenn in der Nacht beim Schmieden die Funken sprühen: »*Bus de gres schalabas*«, »Rings umher sehe ich die schönen Feuertöchter entstehen, nach langem Drehen um sich selbst in zauberischen Kreisen.« Die Catalani soll in Moskau von dem Gesange einer Zigeunerin so entzückt gewesen sein, dass sie einen kostbaren Shawl, den sie selbst vom Papst erhalten hatte, ihr mit den Worten umhing: »Er war einer unübertroffenen Sängerin bestimmt, nach dem was ich jetzt gehört habe darf ich ihn nicht mehr tragen«.

Wir fügen zum Schluss noch die treffliche Schilderung hier an, die Franz Liszt von Zigeunern und Zigeunermusik giebt*): »Das Costum, wie wir es

*) „Die Zigeuner und ihre Musik in Ungarn". Deutsch bearbeitet von Peter Cornelius. Pest, Verlag von Gustav Heckenast, pag. 178 ff.

von den Zigeuner-Virtuosenbanden am öftersten haben tragen sehen, bestand aus einem langen Oberkleid von braunem oder dunkelblauem Tuch, welches mit einer Menge bunter Stickereien emaillirt war, deren mehr oder minder verwickelte Muster einen höheren Grad von Reichthum oder Eleganz bekunden. Wie alle orientalischen Racen, alle sinnreichen müssigen Naturen, verlieren die Zigeuner nie die Vorliebe für lebhafte, mit Zierrathen durchlungene Farben, welche sogleich den Blick auf sich ziehen. Sie lieben funkelnde Ringe an Ohren und Fingern zu tragen, das Hemd am Halse durch ein rothes oder blaues Band, wohl auch durch einen Metallknopf zu schliessen und entlehnen den Frauen etwas von ihrem Gewirre von Halsbändern aus Amber, Corallen, Glaskügelchen, selbst aus getrockneten rothen Beeren, an denen sie überdies geweihte Amulette und behexte Talismane, Gold- und Kupfermünzen und Säckchen von der verschiedensten Heilkraft tragen. Herr Maréchal in Metz hat ganz herrliche Pastellskizzen der Zigeuner in den Vogesen nach der Natur gezeichnet. Zu seinen Zeichnungen findet man Köpfe, in denen die Natur auf der That ertappt ist, und die man nach Originalen gezeichnet glauben muss, die erst gestern in Europa angekommen wären, so rein ist das Gepräge der indischen Race, das sie an sich tragen. Da sind Frauenköpfe von ovalem Schnitt, wie er uns gänzlich fremd ist; lang, fein, zart. Und eine Form der Augen, die unwillkürlich an die schöne Damajant erinnert, so viel üppige Weichheit athmet in den Wimpern. Dann wieder Männerphysionomien, in denen Sarkasmus grinst, in denen die Kraft über den Zorn zu brüten, der Schmerz über das Nichts zu sinnen scheint. Ein Maler, der in ähnlicher Weise, wie Maréchal, für diesen asiatischen Gesichtsbau, für diese fahlen, erdigen, verschwimmenden, weissagungsvollen Physiognomien eingenommen wäre, könnte in der Gruppe eines Cziganenorchesters mehr als einen seines Pastells würdigen Gegenstand finden. Der Anblick dieser Menschen müsste ihn frappiren, die sich gewöhnlich wie Söhne einer Mutter ähnlich sehen, mit ihren sonnenverbrannten Gesichtern und unbeschorenen schwarzen Flechten, die sich wie Nattern um den orangegelben Hals ringeln. Ihre Augen leuchten wie die Kohlen eines Meilers, deren Glanz gleichsam von einem innerlichen Hauch aufleuchtet und wieder erlischt, ihre Stirn ist faltenlos, ihr Mund ohne bestimmten Ausdruck, die Lippen bleiben, wie aus einer Gewohnheit des Seufzens, gern geöffnet, die gerade oder gebogene Nase, die Haltung des Hauptes verkünden Stolz, den nur ein gleichgültiges Hängenlassen der Schulter verhindert zum gebietenden Ausdruck zu werden.

Das Zigeunerorchester bestand früher aus mehreren *ad libitum* gewählten und zusammengestellten Instrumenten, deren Basis und Spitze jedoch immer Violine und Cymbal blieb, eine Art länglich viereckigen Bretts, etwa wie Tafelclaviere, mit Saiten bezogen, welche mit Klöppeln geschlagen einen sehr durchdringenden Ton geben. Nach den Mustern zu urtheilen, welche wir von Saiteninstrumenten östlicher Länder besitzen, ist das Cymbal augenscheinlich morgenländischen Ursprungs. In Ungarn wird es von Zigeunern gespielt. Gleich der Violine eignet es sich zu Fiorituren, Mordanten, Tremolos und den auf jeden Orgelpunkt eingestreuten Raketen. In Geige und Cymbal ruht das Hauptinteresse des Zigeunerorchesters, die andern Instrumente dienen nur zur Verdoppelung der Harmonie, zum Markiren des Rhythmus, zur Begleitung. Meistens sind es einige Holz- und Messinginstrumente, ein Violoncell, ein Contrabass und so viel zweite Geigen als möglich. Die erste Geige durchläuft alle Schlingwege der Laune des Virtuosen. Des Cymbalisten Rolle ist es, diesen Lauf zu rhythmisiren, Beschleunigung und Verzögerung, Energie oder Weichheit des Tactes hervorzuheben. Er handhabt die kleinen Holzhämmer, durch welche bei dieser primitiven Skizze des Claviers die complicirtere Mechanik ersetzt wird, indem er die Messing- und Stahlsaiten durchläuft, mit einer merkwürdigen Behendigkeit, einer jongleurhaften Schnelle. Er theilt mit dem ersten Geiger das Vorrecht, gewisse Passagen zu entwickeln, gewisse

Variationen, je nachdem er sie improvisirt, nach Gutdünken auszudehnen. Sie sind die Solisten der Bande. Dann und wann trifft es sich auch, dass ein tüchtiger Cellist oder Clarinettist mit ihnen alternirt und ein Mitgeniessender des Privilegiums unbeschränkter Improvisation wird. Einige solcher Virtuosen haben sogar vielen Ruhm geerntet, sind aber nichtsdestoweniger nur als Ausnahmen zu betrachten.

Die Zigeunerkunst gehört mehr als jede andere dem Gebiete der Improvisation an, ohne welche sie nicht zu bestehen vermag. Nun kann aber weder Gewinn noch Gefallsucht jemals dem improvisatorischen Geist einen wirksamen Zug verleihen, Habsucht und Eitelkeit können Fleiss und Arbeit in einer Weise anspornen, dass sie alle Vorzüge des speculativen Talents zur Geltung bringen, wer aber seine Empfindung ohne Nachsinnen und Vorbereitung mitzutheilen hat im ersten Aufstrahl, im ersten Erguss, wie sie aus seiner Seele hervorgeht, muss sich an höherem Reiz begeistern, wenn sein Gefühl sympathisch sein und jene Anziehung üben soll, welche ein Gedränge gespannter Zuhörer um den Virtuosen versammelt. Wenn die Zigeunerkunst auch nur sich selbst Zweck war, sie bedurfte wie jede andere einer echoreichen Atmosphäre, eines verständigen Publikums, durch welches zahlreichen Musikern die Möglichkeit geboten ist, sich ihr ausschliesslich zu widmen; der Zigeunervirtuose jedoch, dessen Melodie eine in ihm lodernde Flamme verräth, deren Glanz sein nothwendigerweise verschlossener Geist in keiner anderen Sprache leuchten lassen konnte, ist nur von dem Verlangen beseelt, Alles was seine halb stolzen, halb wilden Triebe von edlen Gefühlen in sich bergen in beredte Strophen zu ergiessen, er ist gegen Alles gleichgültig, was sein gänzliches Aufgehen in der Kunst, die er sich geschaffen, in der Poesie, die er für sich erdacht, stören und trüben könnte. Sobald er die Violine an die Brust legt, als wollte er alles Blut und alle Schläge seines Herzens in sie ausströmen und in ihr wiederhallen lassen, beschäftigt er sich so wenig mit dem umgebenden Kreis, dass er schliesslich kaum mehr sich des Auditoriums bewusst ist. Sein Blick bemerkt keine Bilder und Auflösen von Gruppen mehr. Erst wenn die Ermüdung dem geheimen vertraulichen Kosen mit seinem Instrument ein Ende gemacht, wenn er seinen Bogen, »sein Scepter« niederlegt, mit dem er düstere Phantome heraufbeschwor oder Freuden herbeiwinkt, scheint er ins Leben zurückzukehren und eine kindliche Eitelkeit zuckt aus seinem Blick, wenn er mit dem Kästchen umhergeht und Goldstücke oder Banknoten hineinfallen sieht, welche die ungarische Aristokratie so reichlich spendete, dass er die Gaben auf goldenen Tellern in Empfang nehmen konnte; eine Freigebigkeit, die indess niemals Vermögen oder Lust am Besitz bei diesen gleich den alten Minnesängern umherwandernden Musikern eingeführt hat«.

In derselben Schrift erzählt Liszt, pag. 140 ff., von einem Versuche, den er anstellte, einen jungen talentvollen Zigeuner zu civilisiren, aus einem »fahrenden Musikanten« einen sesshaften Künstler zu machen, der indess auch bei diesem Einzelnen erfolglos blieb, wie die früher erwähnten, auf den ganzen Stamm sich erstreckenden Versuche.

Zikoff, Friedrich, Königl. Preussischer Musikdirektor, geboren am 21. Mai 1824 in Thorn, erhielt seine Ausbildung in der Musik durch den Musikdirektor Herrling im Annaberger Militärknaben-Institut. Am 1. Octbr. 1842 trat er in das Musikchor des 18. Infanterie-Regiments, das in Glatz in Schlesien stand, und wurde 1855 Kapellmeister desselben. Er starb am 22. April 1877. Seine Märsche und Tänze sind weit verbreitet und zum Theil sehr beliebt.

Zimay, Ladilaus, zu Gyöngijos in Ungarn am 29. Juni 1822 geboren, absolvirte das Gymnasium zu Keszkemet und bezog, da er Jurist werden sollte, 1854 die Universität Budapest. Doch gewann die Liebe zur Musik schliesslich solche Macht über ihn, dass er der Jurisprudenz entsagte und die Musik als Lebensberuf erwählte. Mosonyi wurde sein Lehrer in der Harmonie, den grössten Theil seiner Kenntnisse und Fertigkeiten verdankt er indess dem Eifer

und Fleiss, mit dem er sein Studium betrieb. 1854 übernahm er die Leitung Budapester Gesangvereine und seine Bestrebungen wurden mehrfach durch Preise, die er bei Sängerfesten errang, ausgezeichnet. Seit dem 1. September 1875 leitet er die Ofener Musik- und Gesangakademie. Von seinen Compositionen haben namentlich ungarische Gesänge bereits auch öffentlich Anerkennung gefunden.

Zimbal, s. Hackebrett.

Zimbel
Zimbelbass
Zimbel gar klein
Zimbeloctave
Zimbelpauke
Zimbelrad
Zimbelregal
Zimbel-Scharf
Zimbelstern
Zimbelzug
} s. Cymbalum.

Zimdar, s. Blanchard.

Zimmer, Otto, Musikdirektor und Organist in Oels, geboren 1827 zu Piskorsine in Schlesien, erhielt seine musikalische Ausbildung durch den Königl. Musikdirektor Richter und den Universitäts-Musikdirektor Mosewius in Breslau. Wegen seines ausgezeichneten Orgelspieles und der trefflichen Aufführung klassischer Musikwerke (»Jahreszeiten«, »Elias«, »Paulus« u. s. w.) mit dem von ihm gegründeten Gesangverein erhielt er den rothen Adlerorden IV. Klasse und den Musikdirektor-Titel. Von seinen Compositionen für Orgel und Gesang ist Einiges auf den früheren grossen schlesischen Musikfesten zur Aufführung gekommen. Er redigirt die »Fliegenden Blätter« des aus 700 Mitgliedern bestehenden Vereins zur Hebung evangelischer Kirchenmusik in Schlesien.

Zimmer, Robert, geboren zu Berlin am 17. Jan. 1828, studirte daselbst 1848—50 Philosophie, bei Professor Dehn Theorie der Musik, und unternahm dann eine Studienreise nach Italien. Nach Berlin zurückgekehrt lebte er dort als Lehrer; von 1856 an der Neuen Akademie der Tonkunst. 1857 hielt er im Künstlerverein beifällig aufgenommene Vorträge über die Geschichte des Claviers. Er starb am 5. Decbr. 1857. Von ihm erschien: »Gedanken beim Erscheinen des dritten Bandes der Bachgesellschaft in Leipzig« (Berlin, Hertz, 1854, in 8°). Diese Broschüre enthält eine Kritik des von Ch. Ferd. Becker edirten Bandes der Clavierstücke von J. Seb. Bach.

Zimmermann, Adrian, Orgelbauer, verfertigte 1600 zu Königsberg in Preussen die Schlossorgel von dreiundvierzig Stimmen, deren Beschreibung sich im Anhange zu Niedt's 1700 in Hamburg erschienener »Musikalischen Handleitung« S. 186 findet.

Zimmermann, Anton, Kapellmeister des Fürsten Bathyani und Organist an der Domkirche zu Pressburg, ist 1741 geboren und am 8. Octbr. 1781 zu Pressburg gestorben. Von seinen Compositionen sind folgende erschienen: »Drei Sonaten für Clavier und Violine«, op. 1 (Wien). Sechs desgl., op. 2 (Lyon). »Sechs Violinduette und sechs Streichquartette«, beide Werke in Lyon. »Andromeda und Perseus«, Monodrama, Clavierauszug (Wien, 1781). »Die Belagerung von Valenciennes«, für Clavier und Violine« (Wien bei Mollo). »Clavierconcert«, op. 3 (Wien, 1783). Im Manuscript hat er hinterlassen: vierzehn Symphonien; zwölf Streichquintette; zwölf Quintette für Flöte und Streichinstrumente; sechs Duette für Violine und Viola; sechs Sonaten für Violine allein, sowie eine Anzahl von Concerten für verschiedene Instrumente und eine Operette »Narcisse und Pierre«. Die Musikerschaft von Pressburg ehrte das Andenken Zimmermann's durch ein bei seinem Begräbniss aufgeführtes Requiem.

Zimmermann, August, Königl. Kammermusikus und erster Violinist der Kapelle zu Berlin, ist zu Zinndorf bei Straussberg, wo sein Vater Lehnschulze

war, am 28. März 1810 geboren. Am Tage als dieser beerdigt ward, brach in dem Dorfe Feuer aus und zerstörte das Gehöft. Der Prediger des Orts, der kinderlos war, nahm hierauf den sechsjährigen Knaben an Kindesstatt an und unterrichtete ihn, da er ein leidenschaftlicher Freund der Musik war, von früh an im Violinspiel. Als er seinen Unterricht nicht mehr für zureichend erachtete, übergab er ihn dem Stadtmusikus Lupin in Straussberg zum Unterricht. Dreizehneinhalb Jahr alt kam Z. nach Berlin, wo er das Werder'sche Gymnasium besuchte und nach günstig abgelegter Prüfung in die Möser'sche Musikschule aufgenommen wurde. Hier zeichnete er sich vortheilhaft aus, so dass er 17 Jahr alt, eine Unterstützung aus dem Spontinifond erhielt und von Möser zum Solospiel herangezogen wurde. 1828 wurde er bei der Königl. Kapelle angestellt. Bei dem berühmten Möser'schen Quartett spielte er die zweite Geige und gründete 1834 ein stehendes Quartett, welches von dieser Zeit an bis 1860, mit Ausnahme des Jahres 1835—36, bestand und durch gediegene Vorträge den Beifall der Musikkenner errang. In den dreissiger Jahren unternahm Z. auch mehrfache Kunstreisen. Er spielte in Weimar im Theater, gab in Köln ein Concert zum Besten des Beethoven Denkmals, concertirte in Aachen, Brüssel, Paris in der grossen Oper, und im Haag vor dem Hofe. Kurz vorher hatte er eine seltenschöne Stradivarius-Geige für 150 Frcs. erstanden. Als Lehrer des Violinspiels war Z. gleichfalls wohlberufen. Zu seinen Schülern gehörten unter andern: Prinz Leopold von Schwarzburg-Sondershausen, als Quartettspieler; August Möser, dessen ersten Unterricht er leitete; Tomasini, Julius Oertling, Rehfeld, Fräulein Rosalie Müller. 1874 trat er in den Ruhestand und lebt gegenwärtig in Steglitz bei Berlin.

Zimmermann, Felix, Componist des 16. Jahrhunderts, wird von dem hessischen Prediger Draudius in seiner »*Bibliotheca classica*« als Autor einer 1580 in Nürnberg erschienenen Motetten-Sammlung genannt, welche den Titel führt »*Sacrae cantiones*«.

Zimmermann, Joachim Johann Daniel, Archidiakonus an der Katharinenkirche in Hamburg, ist von Telemann als gründlicher Kenner der Harmonie und tüchtiger Clavierspieler gerühmt worden (Vergl. J. A. Hiller's »Wöchentliche Nachrichten und Anmerkungen die Musik betreffend«, Bd. II, S. 147).

Zimmermann, Johann Qualbert, Minoritenmöch eines oberschlesischen Klosters, veröffentlichte 1743 eine Composition unter dem Titel »Musikalischer Zeitvertreib in 6 Parthien und einer Zugabe fürs Clavier«.

Zimmermann, Matthias, Theologe und Musikschriftsteller, ist am 21. Sept. 1625 zu Eperies in Ungarn geboren, machte seine Studien in Thorn, Strassburg und Leipzig, wirkte dann als Geistlicher in verschiedenen Orten seines Vaterlandes und zuletzt als Superintendent zu Meissen. Er starb zu Leipzig am 29. November 1689 und hat ein Werk hinterlassen, betitelt »*Analecta Miscellanea Monstrua eruditionis sacrae et profanae, theologicae, liturgiae etc. Misenae* (Meissen) 1674«. Im ersten Heft dieser Monatschrift findet sich ein Aufsatz über die Vortheile und Nachtheile des Gebrauches der Instrumentalmusik beim Gottesdienst (»*Musica instrumentalis in Ecclesia vituperatur, laudatur*«) und im sechsten eine Abhandlung über den Hymnengesang (»*Hymni in honorum Christi compositi*«).

Zimmermann, Pierre Joseph Guillaume, französischer Claviercomponist und berühmter Lehrer dieses Instruments, ist am 19. März 1785 zu Paris geboren. Von seinem Vater, einem Clavierfabrikanten, frühzeitig zum Musiker bestimmt, trat er 1798 in das Conservatorium ein und zwar zunächst in die von Boieldieu geleitete Clavierklasse; bald darauf begann er auch das Studium der Harmonie unter Rey und setzte es später unter Catel fort. Schon nach zwei Jahren erhielt er den ersten Preis für Clavierspiel, während sein Mitbewerber Kalkbrenner, ein Schüler von Louis Adam, sich mit dem zweiten begnügen musste. Nach weiteren zwei Jahren (1802) gewann er auch den ersten Preis für Harmonie; weit entfernt jedoch, sich an diesen Erfolgen genügen

zu lassen, begab er sich bald darauf unter die Leitung Cherubini's, bei welchem er einen vollständigen Cursus in der Composition durchmachte und sich so eine gründliche Kenntniss aller dazu gehörigen Theile erwarb. Im Jahre 1816 wurde er als Lehrer des Clavierspiels am Conservatorium, oder wie diese Anstalt nach der Restauration der Bourbons genannt wurde, an der »*Ecole royale de chant et de déclamation*« angestellt, und entwickelte von nun an eine Thätigkeit im Lehrfache, deren Erfolge ohne Beispiel sind und die er bis zu seinem im November 1853 zu Paris erfolgten Tode unermüdlich fortgesetzt hat. Unter seinen zahllosen Schülern haben nicht weniger als zweiundsechzig in den Prüfungen des Conservatoriums den ersten Preis errungen, unter ihnen Namen wie der Fürst de la Moskowa, Alkan, Dejazet, Fessy, Prudent, Ambroise Thomas, Marmontel, Ravina, Goria, Lefebure, Lacombe u. a. Die ausserordentlichen Ansprüche, welche an ihn als Lehrer gemacht wurden, und die Neigung, die er selbst zu seinem pädagogischen Beruf empfand, hatten ihn schon frühzeitig bewogen, die Virtuosenlaufbahn zu verlassen, wiewohl er als Jüngling mit grossem Erfolg in Concerten, u. a. in denen der Sängerin Catalani aufgetreten war. Dagegen wusste er, ungeachtet der immer wachsenden Zahl seiner Schüler, die nöthige Zeit und Stimmung zu finden, um seine Pflichten als Lehrer mit denen des Componisten zu vereinen. Als solcher wurde ihm die Anerkennung zu Theil, 1826 zum Lehrer des Contrapunkts und der Fuge am Conservatorium erwählt zu werden; da sich jedoch diese Stellung mit der des Clavierlehrers nicht verbinden liess, so verzichtete er auf dieselbe zu Gunsten seines Mitbewerbers Fétis. Im October 1830 wurde Z. zum Ritter der Ehrenlegion ernannt. In demselben Jahre brachte er eine dreiaktige Oper seiner Composition »*L'Enlèvement*« in der Opéra-Comique zur Aufführung, deren Musik allgemeinen Beifall fand, die sich jedoch wegen der Mängel des Libretto nur kurze Zeit auf dem Repertoire erhalten konnte. Sein Wunsch, ein zweites Werk, die für die Grosse Oper geschriebene »Nausikaa« aufgeführt zu sehen, blieb unerfüllt. Eine weitere Täuschung bereitete ihm die Wahl des Theoretikers Reicha zum Mitglied des *Institut de France*, nachdem er selbst diese Ehre seit langer Zeit angestrebt hatte. Dies, sowie das zunehmende Alter mögen die Ursache sein, dass seine letzten Lebensjahre bei allem Glanz seiner Stellung durch Empfindlichkeiten und unbegründete Verstimmungen getrübt wurden, in Folge dessen er 1848, fünf Jahre vor seinem Tode, in den Ruhestand trat.

Von Zimmermann's Compositionen sind folgende im Druck erschienen: 1) Erstes Concert für Clavier und Orchester, Cherubini gewidmet (Paris, Janet und Cotelle). 2) Zweites Concert etc. (Paris, A. Petit). 3) Claviersonate, op. 5 (Paris, Leduc; Leipzig, Breitkopf & Härtel). 4) Clavierphantasie, op. 3 (Paris, ebenda; Leipzig, ebenda). 5) »*Rondeau tyrolien sur la valse d'Emma*« (Paris, A. Petit). 6) *Badinage sur l'air* »*Au clair de la lune*«, op. 8 (Paris, Janet und Cotelle; Leipzig, Breitkopf & Härtel). 7) »*Rondeau brillant*«, in *A* (Paris, Leduc; Wien, Mechetti). 8) Variationen über die Romanze »*S'il est vrai que d'être deux*«, op. 2 (Paris, Leduc; Leipzig, Breitkopf & Härtel). 9) Variationen über das Thema »*Guarda mi un poco*«, op. 6 (Paris, Janet; Leipzig, Breitkopf & Härtel). 10) Variationen über Blangini's Romanze »*Il est trop tard*« nebst Präludium, op. 7 (Paris, Leduc). 11) »*Le bouquet de romarin*«, Variationen, op. 12 (ebenda). 12) »*La Gasconne*«, Variationen (Paris, A. Petit). 13) Variationen über ein Thema aus »Emma« (ebenda). 14) Rondo über ein Thema aus dem »*Serment*« von Auber, op. 27 (Paris, Troupenas). 15) Vierundzwanzig Clavieretüden in zwei Heften, op. 21 (Paris, Leduc; Bonn, Simrock). 16) »*Les délices de Paris*«, variirte Contretänze (ebenda). 17) Sechs Hefte Lieder mit Clavierbegleitung (Paris, Leduc, Janet u. a.). Endlich sein Hauptwerk »*Encyclopédie du pianiste*« eine Clavierschule von erschöpfender Gründlichkeit, an welche sich als zweiter Theil eine Anleitung zum Studium der Harmonie und des Contrapunktes anschliesst. Mit dieser Arbeit hat Z. den reichen Schatz seiner Lehrer-Erfahrungen der Nachwelt überliefert und gleichzeitig bewiesen,

dass er neben der von ihm vertretenen Specialität das Gebiet seiner Kunst im weitesten Umfange beherrschte.

Zimmermann, S. A., Clavierspieler, Componist und Lehrer zu Mannheim, ist der Autor von ungefähr zwanzig Clavierwerken, Phantasien, Rondos und Variationen, welche um 1840 dort sowie in Darmstadt erschienen sind.

Zimmermann, W., Tonkünstler, vermuthlich Violinist, der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Seine Lebensumstände sind nicht bekannt; von seinen Compositionen sind drei Streichquartette 1796 in Sandersleben bei Lorenz erschienen.

Zindel, Philippus, auch Zindelius, deutscher Componist, lebte im Anfange des 17. Jahrhunderts; es sind von ihm noch folgende Werke bekannt: »*Primitiae Odarum sacrarum quatuor vocum*« (Dillingen, 1609). »Klage-Lied aus den sieben Worten, welche Christus am Kreuz geredet, gezogen und mit drei Stimmen componirt« (Augsburg, 1612, in 4°).

Zingarese, *alla zingarese*, nach Art der Zigeuner.

Zingarelli, Nicola*) Antonio, päpstlicher Kapellmeister zu Rom und dramatischer Componist, wurde am 4. April 1752 zu Neapel geboren (nicht wie einige behaupten in Rom oder in Mailand). Durch den Tod seines Vaters, eines Gesanglehrers, schon im Alter von sieben Jahren verwaist, wurde er in das Conservatorium der Musik der Kirche *Madonna di Loreto* aufgenommen, wo er das Violinspiel und unter Leitung Fenaroli's den Contrapunkt erlernte. Das Studium des letzteren übte auf ihn eine solche Anziehungskraft, dass er während der Herbstferien, welche sein Meister auf seinem drei deutsche Meilen von Neapel entfernten ländlichen Besitzthum zu Ottagano verbrachte, wiederholt zu Fusse dorthin wanderte, um jenem seine Fugen und andere contrapunktischen Arbeiten vorzulegen. Nach seinem Austritt aus dem Conservatorium erhielt er noch Unterricht von dem Abbate Speranza, einem der besten Schüler des Durante, bei welchem er so gute Fortschritte machte, dass er nach kurzem mit einem, von den Schülern des Conservatoriums aufgeführten musikalisch-dramatischen Intermezzo »*I quattro pazzi*« (die vier Narren) mit Beifall debutiren konnte. Die materielle Dürftigkeit seiner Lage hinderte ihn freilich fürs erste, die begonnene Componistenlaufbahn weiter zu verfolgen, indem sie ihn zwang, mehrere Jahre als Violinlehrer in dem Hause eines Musikfreundes Namens Gargano in Torre del Annunziata unweit Neapel zu verweilen; doch fand er später in der Herzogin von Castelpergano eine einflussreiche Beschützerin; diese, eine leidenschaftliche Liebhaberin der Musik, engagirte ihn als Clavierbegleiter und gewährte ihm zugleich die Muse, sein Compositionstalent zur Geltung zu bringen. Bei ihr schrieb Z. 1779 die grosse Cantate »*Pimmalione*«, sowie die Oper »Montezuma«, welche letztere am 13. August 1781 im Theater San Carlo zur Aufführung gelangte. Der Erfolg des Werkes entsprach nicht den von seiner Gönnerin gehegten Erwartungen, was jedoch diese nicht hinderte, alsbald neue Schritte zur Förderung ihres Schützlings zu thun. Von ihr an mehrere hochgestellte Freundinnen in Mailand empfohlen, versuchte der Künstler in dieser Stadt zum zweiten Male sein Glück, und diesmal war es ihm günstig, denn seine im Carneval 1785 aufgeführte Oper »*Alcinde*« fand ungetheilten Beifall. Eine zweite für Mailand componirte Oper »*Telemacco*« wurde dort während der Fasten desselben Jahres aufgeführt, und da ihr ebenfalls eine günstige Aufnahme zu Theil ward, so fasste Z. eine Vorliebe für das Publikum dieser Stadt und schrieb nach und nach eine Reihe von Opern für dieselbe: 1787 »*Ifigenia in Aulide*«, 1791 »*La morte di Cesare*«, 1792 »*Pirro*« und »*Il mercato di Monfregoso*«, 1793 »*La secchia rapita*«, 1794 »*Artaserse*«, 1796 für den Sänger Crescentini und die Sängerin Grassini sein Meisterwerk »*Giulietta e Romeo*«, 1798 »*Meleagro*«, 1799 »*Il ritratto*«, 1801 »*Clitennestra*«,

*) So bei Baini in dessen Verzeichniss der päpstlichen Kapellmeister („*Memoire di Palestrina*“ II, S. 282) während Andere Nicolo schreiben.

1803 »*Il bevitore fortunato*« und »*Ines de Castro*«. Hier in Mailand componirte er auch die Cantaten »*Oreste*« und »*Alceste*«, sowie ein Passionsoratorium, welches in der Kirche San Celso zur Aufführung gelangte.

Inzwischen war Zingarelli's Ruf als Operncomponist nach Paris gedrungen und 1789 folgte er der Aufforderung, ein Werk für die dortige grosse Oper zu schreiben: »*Antigone*«, welche Arbeit indessen so wenig den Beifall des Pariser Publikums fand, dass der Componist nach kurzem Aufenthalt in der französischen Hauptstadt wieder nach Mailand zurückkehrte. Hier wurde er 1792 zum Domkapellmeister ernannt, vertauschte jedoch diese Stellung schon nach zwei Jahren mit einer ähnlichen an der Santa Casa zu Loreto, wo er anfangs noch fortfuhr für die Bühne zu schreiben — 1794 »*Apelle e Campaspe*« für den Sänger Crescentini und 1795 »*Il conte di Saldagna*«, beide in Venedig aufgeführt — dann aber sich ausschliesslich der Kirchencomposition widmete. Während der zehn Jahre seines Aufenthaltes in Loreto entstand jene bemerkenswerthe Sammlung, welche unter dem Namen »*Annale di Zingarelli*« bekannt ist und neben einer reichen Auswahl von geistlichen Gesangswerken jeder Art eine Anzahl von Messen und eine vollständige Musik für den Gottesdienst des ganzen Jahres enthält.

Im Jahre 1804 wurde Z. auf den durch Guglielmi's Tod erledigten Posten des päpstlichen Kapellmeisters nach Rom berufen, den er bis 1811 inne hatte, während dieser Zeit theils mit Opern-, theils mit Kirchencomposition beschäftigt. Ein politisches Ereigniss war die Veranlassung, dass er dies ehrenvolle Amt schon nach so kurzer Zeit wieder verlor. Die Geburt des Königs von Rom (Herzogs von Reichstadt) sollte auf Befehl Napoleons in den Kirchen aller ihm unterworfenen Länder mit einem *Te deum* gefeiert werden; auch in der Peterskirche hatten sich zu diesem Zwecke Behörden und Publikum vollzählig versammelt, nur Z., welcher den musikalischen Theil der Feier zu leiten hatte, wurde vergebens erwartet. Da alle an ihn ergangenen Aufforderungen erfolglos blieben und er bei der Versicherung beharrte, er könne für Rom keine andere Autorität anerkennen, als die des Papstes Pius VII., welcher bekanntlich zu jener Zeit als Gefangener in Fontainebleau weilte, so liess der französische Präfekt den Künstler verhaften und nach Civita-Vecchia bringen. Hier traf ihn der Befehl, sich nach Paris zu begeben; doch sollte er bei seiner Ankunft in der Residenz des Machthabers angenehm überrascht werden, denn dieser hatte die Genüsse nicht vergessen, welche ihm durch Zingarelli's »*Giulietta e Romeo*« in Mailand, Wien und Paris bereitet waren und er bewirkte demgemäss, dass der gefangene Componist mit der grössten Rücksicht behandelt wurde. Zunächst wurde ihm eine Reisekostenentschädigung von viertausend Franken in Gold ausgezahlt; die gleiche Summe erhielt er bald darauf durch die Vermittelung des Cardinals Fesch, um die Kosten seines Aufenthalts zu bestreiten; endlich wurde er noch für eine im Auftrage des Kaisers für dessen Kapelle componirte Messe mit sechstausend Franken belohnt, sowie mit der Erlaubniss, in sein Vaterland zurückzukehren. In Rom angelangt fand er seine Kapellmeisterstelle durch Fioravanti besetzt und wandte sich deshalb nach Neapel, wo er bald nach seiner Ankunft (Ende 1812) zum Direktor der Königlichen Musikschule San Sebastiano ernannt wurde, dem einzigen der neapolitanischen Conservatorien, welches die Stürme der Revolution und die Aufhebung der kirchlichen Erziehungsanstalten überdauert hatte. Seine Wirksamkeit als Lehrer und als Leiter des Conservatoriums war jedoch keine besonders erfolgreiche, da er bei der Beschränktheit seines künstlerischen Gesichtskreises, bei seiner völligen Unbekanntschaft mit den, inzwischen in Frankreich und Deutschland gemachten musikalischen Fortschritten sich unfähig erwies, der im Niedergange begriffenen Tonkunst seines Vaterlandes zu neuem Aufschwunge zu verhelfen. Allerdings sind Künstler wie Bellini und Mercadante aus der von ihm geleiteten Schule hervorgegangenen; wenn man jedoch der Mittheilung Fétis' Glauben schenken darf, dass der letztere von seinem Meister aus dem Conservatorium

entfernt wurde, weil er von ihm dabei ertappt worden war, Mozart'sche Instrumentalcompositionen in Partitur zu setzen, so ist man geneigt, dem Z. nur äusserst geringen Antheil an der Ausbildung dieses vortrefflichen Musikers zuzuschreiben, der nicht nur als Componist, sondern auch, nachdem er jenem im Amte gefolgt war, als Lehrer der Kunst ungleich grössere Dienste geleistet hat.

Von 1816 an vereinigte Z. mit seiner Stellung am Conservatorium die durch Paisiello's Tod frei gewordene des Kapellmeisters an der Domkirche und componirte von nun an ausschliesslich Kirchenmusik. Seine Fruchtbarkeit auf diesem Gebiete war während der letzten zwanzig Jahre seines Lebens eine ausserordentliche, wiewohl er nur drei Stunden des Tages zu arbeiten pflegte. Dies war, nachdem er Morgens dem Gottesdienst beigewohnt, seine erste Beschäftigung; dann widmete er sich während einer Stunde den Arbeiten seiner Schüler, ging wiederum zur Messe und nahm nach einem längeren Spaziergang um Mittag seine Hauptmahlzeit ein. Nach Tische schlummerte er zwei Stunden, verbrachte den Nachmittag mit der Lecture der Bibel oder anderer Schriften theologischen Inhalts und ging regelmässig um neun Uhr schlafen. Bei dieser Lebensweise erreichte er ein Alter von fünfundachtzig Jahren: am 5. Mai 1837 endete er sein an künstlerischen Ehren und Erfolgen reiches Leben. Bereits 1804 hatte ihn das *Institut de France* zum correspondirenden Mitgliede ernannt, drei Jahre später wurde er Mitglied der italienischen Akademie der Künste und Wissenschaften; ferner war er Ritter des Ordens Franz I. von Neapel und Mitglied mehrerer italienischer Musikgesellschaften; endlich erhielt er noch auf seinem Sterbebette die Ernennung zum Mitgliede der Akademie der schönen Künste zu Berlin. Seine zeitweilig über Gebühr gepriesenen Verdienste als Componist waren bald nach seinem Tode vom grossen Publikum vergessen, wie dies bei der geringen Sorgfalt seiner Schreibweise und seinem Mangel an dramatischer Schlagkraft kaum anders sein konnte. Von seinen Opern konnte sich nur »*Giulietta e Romeo*« noch auf längere Zeit hinaus ihre Anziehungskraft bewahren, wobei freilich zu bemerken ist, dass die beliebteste Nummer dieses Werkes, die durch Crescentini's Vortrag berühmt gewordene Arie »*Ombra adorata*« nicht von Z., sondern von Crescentini herrührt. Wie hier, so hat Z. auch in allen andern Fällen seine Erfolge als dramatischer Componist in erster Reihe seinen Darstellern zu danken, dem Umstande, dass Gesangskräfte von ungewöhnlicher Bedeutung, wie der Genannte, wie Marchesi und Babini, wie die Sängerinnen Grassini und Catalani, welche damals auf dem Höhepunkt ihrer Entwickelung angelangt waren, ihm zur Verfügung standen. Auch für den Erfolg seiner Kirchenmusik war die Ausführung eine Hauptbedingung, da dieselbe nach dem Geschmack jener Zeit im concertirenden und theatralischen Stil gehalten ist, und auf die technische Ausführung nie sonderliche Rücksicht genommen hat; am wenigsten während seiner letzten Lebensjahre, wo er mit seiner Arbeit noch den besonderen Zweck verfolgte, seinem bewährten Diener, Benedetto Vita, ein ansehnliches Legat, wenn auch nicht an Geld, so doch an Manuscripten zu hinterlassen. Von den Früchten der Vielschreiberei, welcher sich Z. in dieser Absicht hingab, mögen die folgenden Zahlen einen Begriff geben: es fanden sich in seiner Hinterlassenschaft 38 Messen für Männerstimmen mit Orchester; 66 Messen für verschiedene Stimmen mit Orgel; ungefähr 25 zwei- und dreistimmige Messen mit Begleitung verschiedener Instrumente; mehr als 20 grosse vierstimmige Messen mit Orchester; 7 zweichörige Messen; 4 Requiem; 16 drei- und vierstimmige Credo mit Orchester; 5 desgl. mit Orgel; 85 Dixit zu drei, vier und acht Stimmen mit Orgel; eine Menge von Psalmen, darunter 36 *Beatus vir* mit Orchester oder Orgel und 49 *Confitebor*; 75 *Magnificat* zu drei und vier Stimmen mit Orchester oder Orgel; 21 Passionsstunden für verschiedene Stimmenzahl mit Begleitung von Streichinstrumenten; 29 *Te deum*; 28 *Stabat mater*; dazu unzählbare Vespergesänge, Litaneien, Hymnen, Antiphonien, Motetten, Responsorien, Graduale

und Offertorien, endlich neun italienische Psalmen zu vier Stimmen mit Orchester. Unter dieser Masse von grösstentheils unbedeutenden Compositionen zeichnen sich einige wenige durch kraftvollen Ausdruck, edle Melodik und kunstvolle Harmonisirung aus, z. B. ein für die Schüler des Conservatoriums componirtes *Miserere* zu vier Stimmen *a capella* und das scenische Oratorium »*La distruzzione di Gerusalemme*«.

Ausser den erwähnten einundzwanzig Opern und Cantaten hat Z. noch folgende dramatische Werke geschrieben: 22) »Armida« (Rom, 1786). 23) »Annibale« (Turin, 1787). 24) »*Il trionfo di David*«, Oratorium, 1788. Scenisch dargestellt in Neapel 1805. 25) »*L'oracolo Sannito*« (Turin, 1792). 26) »*Gli Orazzi e Curiaci*« (Turin, 1794). 27) Stanzen aus dem zwanzigsten Gesange des »befreiten Jerusalem« für Chor und Orchester, in Partitur erschienen zu Paris 1795. 28) »*Mitridate*« (Venedig, 1797). 29) »*Carolina e Menzicoff*« (Venedig, 1798). 30) »*Edipo a Colona*« (Venedig, 1799). 31) »*Il ratto delle Sabine*« (Venedig, 1800). 32) »*Francesca da Rimini*«, Cantate (Rom, 1804). 33) »*Il conte Ugolino*«, desgl. 34) »*Tancredi al sepolcro di Clorinda*«, desgl. (Neapel, 1805). 35) »*Baldovino*««, Oper (Rom, 1810). 36) »*Berenice*« (Rom, 1811). 37) »*La reedificazione di Gérusalemme*« (Florenz). 38) »*Saulle*«, Oratorium. 39) »*La passione*«, desgl. 40) »*Nice d'Elpino*«, Cantate. 41) »*Saffo*«, desgl. — Nähere Nachrichten über Zingarelli's Leben finden sich in den folgenden kleinen Schriften: 1) »*Necrologia di Nicolo Zingarelli*« von Rafaele Liberatore (Neapel, 1837, mit dem Porträt des Künstlers). 2) »*Cenni storici di Nicolo Zingarelli*« von Raimondo Guarini (Neapel, 1837). 3) »*Elogio di Nicolo Zingarelli*« von Marchese Villarosa (Neapel, 1837). 4) »*Notizie biografiche di Nicolo Zingarelli*« [ohne Namen des Autors] (Neapel, 1837). 5) »*Discorso per le solenne esequie del cavaliere Nicolo Zingarelli*« von Antonio Minghetti (Padua, 1841), eine Rede, gehalten bei einer zum Gedächtnisse Zingarelli's an dessen Sterbetage veranstalteten Feier im Dome zu Padua.

Zink, Zinken, Cornetto, Litice, Cornetto torto, Cornetto muto, Corno heisst ein altes, 2,5 und 1,25 mtr. Rohrwerk in der Orgel. Diese Stimme erstreckt sich in der Regel von c^1 bis c^3. Ihr Klang, etwas hohl, soll, wie schon der Name sagt, den des alten Blasinstruments (s. d.) nachahmen. Nach Prätorius: »*Syntagma*« II, 146 wird es »nur durchs halbe Clavier im Discant gebraucht«. Die Stimme ist nicht mit der gemischten Flötenstimme, Cornett genannt, zu verwechseln, ebensowenig mit Cornettbass oder Spitz.

Zink, Benedict Friedrich, Violin-, Clavier- und Orgelspieler, geboren am 23. Mai 1743 zu Husum in Holstein, war in seiner Kindheit vollständig taub, erhielt jedoch seltsamerweise in Folge eines starken Rausches, in den er durch einen Unverständigen versetzt worden war, sein Gehör wieder, so dass ihn sein Vater, der Stadtmusikus war, zum Musiker erziehen konnte. Nachdem er sich dann längere Zeit in Norwegen und Christiania aufgehalten, wurde er Organist in Schleswig und 1767 Hofmusiker des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin. Er starb zu Ludwigslust am 23. Juni 1801 und hinterliess unter Anderen eine Symphonie und Claviersonaten im Manuscript. Gedruckt wurden: Kleine Duetten für verschiedene Instrumente, besonders für Flöten mit beigegebener Fingerordnung. 1775 erfand er die Cölestina, eine Clavier- oder Orgelharmonika, die 14 verschiedene Instrumente in sich begreift und drei Claviere hat, wovon das obere die Franklin'sche Harmonika spielt, das mittlere ein Fortepiano und das untere einen Flügel ohne Rabenkiele. Auch Walker machte um dieselbe Zeit für das Fortepiano eine Erfindung und nannte sein Instrument Cölestino. Mott in London hat im Jahre 1819 diese Erfindung noch verbessert und Sostenente-Piano-Forte genannt.

Zink, Hartnack Otto Conrad, Bruder des Vorigen, geboren 1740, erhielt ebenfalls vom Vater seine musikalische Ausbildung, lernte verschiedene Instrumente spielen und kam dann nach Hamburg, wo er während eines zehnjährigen Aufenthaltes Gelegenheit nahm, sich vielfältig in der Musik, so auch

in der Composition zu vervollkommnen. Darnach übernahm er 1780 die Stelle des ersten Flötisten in der Kapelle des Herzogs von Mecklenburg-Schwerin, welche er sechs Jahre inne hatte. Er ging darauf nach Kopenhagen, wo er durch seinen Vortrag als Flötenvirtuos besonders bei Hofe ungemein gefiel und die Stellung eines Accompagneur und Singmeisters bei der Königl. Oper angeboten erhielt. 1788 übernahm er diese Stelle und gleichzeitig die eines Gesanglehrers am Seminar. 1800 stiftete er die dortige Singakademie und starb nach 25jähriger Thätigkeit, allgemein als tüchtiger Musiker geachtet in Kopenhagen 1812. Veröffentlicht sind von seinen Compositionen die folgenden: Sechs Duos für zwei Flöten, op. 1 (Berlin, 1782). Sechs Claviersonaten (Leipzig, 1783). Symphonie für verschiedene Instrumente (Berlin, Hummel, 1791). Drei Sonaten für Clavier und Flöte (ebenda, 1792). Andante mit 24 Variationen für Clavier (ebenda). Compositionen für Gesang und Clavier, erste, zweite und dritte Folge (Kopenhagen, 1792—93). »Die Nordische Harfe, ein Versuch in Fragmenten und Skizzen über Musik und ihre Anwendung im Norden« (Kopenhagen, Brunner, 1802). Seine Frau, Elisabeth geb. Pontet, war eine durch ihren Gatten gebildete vorzügliche Sängerin, erst in Mecklenburg, dann in Kopenhagen als Hofsängerin angestellt.

Zinkeisen, Eucharius, Cantor an der Paulskirche zu Frankfurt a. M. gegen Ende des 16. Jahrhunderts, veröffentlichte eine Sammlung von Melodien zu Kirchenliedern: »Kirchengesang mit Noten« (Frankfurt, 1584, in Folio). Sehr selten.

Zinkeisen, Louis Conrad, geboren zu Hannover am 3. Juni 1779, erhielt von seinem Vater Unterricht in der Musik und unternahm weitere Studien in Wolfenbüttel unter Rode. Nachdem er einige Zeit in Lüneburg Hoboist gewesen war, kam er 1803 nach Göttingen, wo er als Musiklehrer und erster Violinist thätig war und in der Composition den Unterricht Forkel's erhielt. 1819 trat er als Kammermusiker in das Hoforchester zu Braunschweig. Ein theoretisch und praktisch gebildeter Musiker, schrieb er: vier Ouverturen für grosses Orchester, sechs Violinconcerte, eine Sinfonie concertante für Violine und Alto, Streichquartettte, Duos, Variationen, Concerte für die Clarinette, Hoboe und für das Fagott, von denen jedoch die meisten nicht zum Druck gelangten. Zinkeisen starb am 28. November 1838.

Zinken, in der Regel Zincken geschrieben, Cornetto, Lituus, Litice, eines der ältesten Instrumente, das in seiner ursprünglichen Gestalt bis in die frühesten Anfänge der Musik zurückreicht. Es ist eine einfache Röhre, der man, als sie später mit mehr Sorgfalt behandelt wurde, ein Mundstück beigab. Beim Beginn der Ausbildung der selbständigeren Instrumentalmusik im Anfange des 17. Jahrhunderts war die Röhre des Zinken aus Holz gefertigt und so gebohrt, dass sie sich nach der Mündung zu etwas erweiterte, aber ohne in einen Schalltrichter auszulaufen; die Röhre wurde mit Leder überzogen. Sie war entweder gerade *(Cornetti recti)* oder gebogen *(Cornetti curvi)*. Das Mundstück, von Holz abgedreht, hat nur ein sehr kleines Loch, und ist entweder mit der Röhre aus einem Stück gedreht oder wurde dieser erst aufgesetzt. Die Familie der Zinken bestand aus fünf Arten: 1) *Cornetto diritto*, ein gerader Zinken mit aufgesetztem Mundstück, scharf und hell klingend. 2) *Cornetto muto*, ein gerader Zinken mit angedrehtem Mundstück, sanft und von lieblichem Klang, weshalb er auch der stille Zink genannt wurde. 3) *Cornetto curvo*, der krumme Zinken. Jeder dieser Zinken hatte sieben Tonlöcher; sechs auf der oberen Seite, für die Finger beider Hände, und eins auf der unteren für den Daumen der linken Hand. Sie umfassten alle drei einen Umfang von a bis a^2 chromatisch. Gute Bläser erweiterten diesen Umfang wohl auch um zwei nach unten und oben, von f bis c^3, selbst g^3. 4) *Cornettino*, der kleine Zink, stand eine Quart höher — daher Quartzink — mit einem Umfang von d_1 bis g^3. 5) *Corno*, *Cornon*, *Cornetto torto*, grosser Zink, stand eine Quint tiefer als der gemeine Zink, reichte von d

oder *C* bis d^2. Zur Zeit der ersten Anfänge der mehrstimmigen selbständigeren Ausbildung der Instrumentalmusik waren die Zinken ein sehr beliebter Chor; die ersten vier genannten Arten führten die oberen Stimmen; der grosse Zinken (5) übernahm den Bass. Nach Prätorius' Angabe war sein Klang gar unlieblich und er sieht ihn gern mit einer Posaune vertauscht. In der Anweisung, die Prätorius (*Syntag. mus.* Tom. III) für die Zusammenstellung der Instrumente giebt, behandelt er den Zinken-Chor ziemlich eingehend pag. 154 ff., er stellt ihn mit dem Discant-Geigen-Chor zusammen: »Wenn in einem Chor diese vier *Claves signatae* in *Cantu regulari vel transposito* befunden werden, so giebt es recht einen Cornetten- oder Violinen-Chor. Doch das in den gar hohen Chor fast besser ist die Violin als die Cornetten zu gebrauchen, es setz dann, das ein guter Cornettist, der seine Cornet wol zu moderiren und zu zwingen wisse vorhanden, vnd also den höchsten Cantum vor sich behalte. Mann braucht aber nit allzeit eitel Cornetten oder eitel Violin, sondern vermengts bissweilen vntereinander also, das man ein Violin vnd zween Cornet, zwo Violin vnd ein Cornet, ein Violin, ein Cornet vnd ein Quer- oder Blockflöt gebrauchet« u. s. w. Für die Ausführung von zweichörigen Motetten des Orlandus giebt Prätorius folgende Anleitung: »Zum ersten Choro kann man gar füglich 3 Querflöten, oder drey stille Zincken oder drei Violin; oder aber 1 Violin, 1 Cornett vnd eine Quer- oder Plackflöt vnter einander gemenget; zum Basset aber einen Tenoristen« u. s. w. Als man gegen Ende des 17. Jahrhunderts damit begann, die verschiedenen Gattungen von Instrumenten zu mischen, behielt man den Zinken für die Oberstimmen bei: zwei Cornetti und drei Trombonen war in den Stadtpfeifereien eine sehr beliebte Zusammenstellung; aber auch mit »Violinen, Flautinis, Clarinis und Fagotto« finden wir sie gemischt und beim Abblasen der Choräle auf Kirchenchören und Thürmen waren sie noch im vorigen Jahrhundert allgemein im Gebrauch. Bei der veränderten Organisation des Orchesters in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts fanden sie indess nur noch selten einen Platz und verschwanden schliesslich ganz.

Zinn ist, da es härter ist als Blei, besser zu Orgelpfeifen geeignet als dies. In der Verbindung mit Blei nennt es der Orgelbauer Metall. Es wird aus dem Zinnstein gewonnen, der fast in allen Ländern der Erde vorhanden ist. England allein liefert jährlich 60,000 Centner, Ostindien ist unermesslich reich an Zinn. In Deutschland gewinnt man es namentlich im Böhmischen und Sächsischen Erzgebirge. Das englische Zinn (Bianka-Zinn) wird von den Orgelbauern dem deutschen vorgezogen.

Zinnhammer heisst ein mittelmässig grosser Hammer mit gut polirter, viereckiger Bahn, mit welchem die gegossenen Zinnplatten der Orgelpfeifen geschlagen werden, um sie dichter zu machen, wodurch der Klang der Pfeifen dann heller wird.

Zinnhobel, ein Hobel, mit dem die zu Orgelpfeifen bestimmten Zinnplatten behobelt werden.

Zinnkrücke, s. v. a. Giesslade.

Zinnpfeife, s. v. a. Orgelpfeife.

Zinnprobe nennt man die vom Orgelrevisor anzustellende Untersuchung der Güte des Zinnes in den zu einem neuen Orgelwerke gelieferten Pfeifen. Es handelt sich hierbei um Feststellung zweier Punkte: 1) wie viel Theile Blei, 2) wie viel Theile Zinn enthält eine Pfeife? In Bezug auf diese Legirungen theilt Grossner in seiner Mechanik eine brauchbare Tabelle mit. Die Versuche, von welchen die Tabelle die Resultate enthält, machte der Professor Meissner in Wien mit böhmischem Zinn und Villacher Blei. Derselbe fand die specifische Schwere des Zinnes 7,312, des Bleies 11,352. Da der Unterschied zwischen englischem und böhmischem Zinn im Gewicht ein geringer ist, so sind obige Zahlen auch für englisches Zinn und Blei anzuwenden. Nach obigen Zahlen kann man demnach die Metallmischung einer fertigen Stimme

auf folgende Weise finden: man stellt das absolute Gewicht einer Pfeife fest. Das gefundene Gewicht sei *Q*. Jetzt hängt man die Pfeife in Wasser und stellt abermals das Gewicht fest. Dasselbe sei *W*. Die specifische Schwere *(G)* ist nun $G = \frac{Q}{Q - W}$, das heisst, man zieht das kleinere Gewicht von dem grösseren ab, dividirt mit dem Unterschiede in das grössere Gewicht, so drückt der Quotient die specifische Schwere der Pfeife in Bezug auf Masse aus. Gesetzt die Pfeife wog 10 Pfund in der Luft, 9 Pfund im Wasser, so ist die specifische Schwere

$$G = \frac{10}{10 - 9} = 10.$$

Sucht man in der vorhin erwähnten Tabelle die Mischung, welche dieser Schwere entspricht, so findet sich, dass die Pfeife aus vier Theilen Zinn und einem Theil Blei besteht.

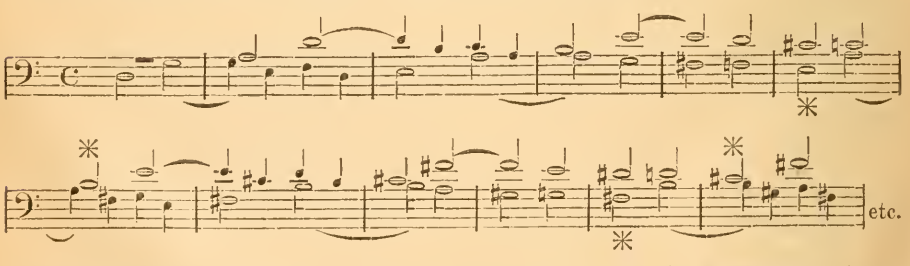
Zipoli, Dominico, Componist und Organist an der Jesuiterkirche zu Rom im Anfange des 18. Jahrhunderts, hat folgende Compositionen, die in einem guten Stile geschrieben sind, herausgegeben: »*Sonate d'in tavolatura per organo o cembalo, parte prima. Toccata, versi, canzone, offertorio, elevazioni, postcommunio e pastorale*« (Roma, 1716, in 4° obl.). Der zweite Theil enthält: Preludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Giguen, Gavotten und Partiten.

Ziraldo, Lelio Graegor, einer der ältesten Schriftsteller, gab Anfang des 16. Jahrhunderts heraus: »*Syntagma de Musis*« (Argentor, 1511). Ein Exemplar befand sich in der Schiörring'schen Sammlung.

Zirkel der Tonarten, Quinten- und Quartenzirkel, s. d. und Tonarten.

Zirkel als Taktzeichen, s. Mensuralnoten.

Zirkelcanon *(canon circularis per tonos)* ist ein unendlicher Canon, der so eingerichtet ist, dass bei jeder Wiederholung die Proposta in einem bestimmten anderen Intervall, eine Secunde, Terz, Quart u. s. w. höher oder tiefer einsetzt und demnach alle Transpositionen der Tonart durchläuft. Früher nannte man jeden unendlichen Canon, auch wenn die Stimmen immer in demselben Intervall wieder beginnen, einen Zirkel- oder Kreisgesang; die andere Art, welche alle zwölf Tonarten durchläuft, heisst dann Zirkelcanon durch die Töne — *canon circularis per tonos.* Ein Beispiel aus Marpurg: »Abhandlung von der Fuge« (neu herausgegeben von S. W. Dehn, Leipzig, 1858) mag zur näheren Erklärung hier stehen:



Es ist dies ein Canon in der Oberquinte. An der, mit ✳ bezeichneten Stelle fängt er immer eine Secunde höher wieder von vorne an. Um bei der weiteren Wiederholung den Umfang der Stimmen nicht zu überschreiten, muss meist in der Folge der Eintritt des Themas um eine Octave (höher oder tiefer) versetzt werden.

Zither ist der Gattungsname für jene Arten von Saiteninstrumenten, deren Saiten über einen Resonanzboden gezogen sind und mit einem Plektron, bestehend aus einem Stäbchen, Federkiele oder dergl. intonirt werden. Die griechische Benennung dieses, schon im Alterthum gebräuchlichen Instrumentes, Kithara, ist aus der chaldäischen Bezeichnung desselben, Kethar, das Runde, die Brusthöhle, abzuleiten. Die älteste Kunde von der Zither giebt ein ägyp-

tischer Papyrus (Anastasi IV, 12, 2) aus dem XIV. Jahrhundert v. Chr.; sie wird daselbst Kenuanaul genannt, woraus die hebräische Bezeichnung Kinnōr, das Knarrende, Klagende, phönicisch Kenor, hervorging. Dieser Name des Instrumentes wurde zugleich als Eigenname der dasselbe spielenden Person gebraucht. Eine altäthiopische Inschrift erzählt von einer Königin Kenuret, die Zitherspielerin; ebenso nannte sich der Urenkel Phaëtons und König von Syrien und Cypern, sowie ein Gesandter von Pyrrhus an den römischen Senat: Kinýras, der Zitherspieler. — Nach Griechenland war die Zither über Kleinasien gekommen. Im Gegensatze zur volksthümlichen Lyra galt sie hauptsächlich als das Instrument der geschulten Künstler, und es bedienten sich diese ihrer sowohl zur Begleitung des Gesanges, als auch zum selbständigen instrumentalen Vortrage; im ersteren Falle wurde der Spieler Kitharistés, im letzteren Kitharōdós genannt. — Die Kithara bestand aus einem flachen Resonanzkörper, der in zwei symmetrisch gebogene Arme auslief, zwischen welchen ein Querholz zur Befestigung der Saiten, mit Vorrichtung zum Stimmen derselben, befestigt war. Am unteren Ende waren die Saiten am Rande des Resonanzkörpers eingelassen. Der Spieler behandelte das Instrument, indem er entweder sass und es aufrecht gegen die Brust stemmte, während der untere Theil des Instrumentes in der Biegung seines linken Armes ruhte, oder indem er stand und die Kithara auf ein Fussgestell, Chalkóma, stützte; die frei zu spielenden Saiten schlug er mit einem in der rechten Hand gehaltenen Stäbchen von Holz oder Elfenbein, dem Plektron, an. Ursprünglich wurde die Kithara nur mit drei Saiten bezogen, welche Zahl nach und nach bis auf 11 vermehrt wurde.

Zur gleichen Instrumentengattung gehörten die Phorminx und Magadis, welche beide eine grössere Anzahl von Saiten besassen und zugleich von grösserem Baue waren. Die grösste Art, das Epigoneion, zählte 40 Saiten, von denen je zwei in gleichem Tone stimmten. Der Erfinder des Letzteren, Epigonos, führte die Benützung beider Hände beim Spiele ein. — Von der Lyra unterschied sich die Kithara hauptsächlich dadurch, dass ihre Saiten nicht, wie bei jener, zwischen Sattel und Steg frei lagen, sondern dass der grössere Theil der Länge ihrer Saiten über dem Resonanzboden schwebte. Auf letzterem war in späterer Zeit ein pythagoräischer Kanon, d. h. ein Griffbrett mit beweglichem Stege, zur Messung der Intervalle beim Stimmen der Saiten angebracht. — Durch die Araber, welche im achten Jahrhundert Spanien erobert hatten und welche während ihrer langen Herrschaft neues Leben in alle Zweige der Wissenschaften und Künste brachten, gelangten jene Griffbrettinstrumente nach Europa, welche den Namen Zither führen und als eine Umbildung des altägyptischen Nabli zu betrachten sind. Diese Zithern bestanden aus einem flachen Resonanzkörper mit Schallloch und mässig hohen Zargen. Sie waren mit einem langen Halse versehen, auf welchem das durch Bunde eingetheilte Griffbrett befestigt war. Die darüber gezogenen Saiten waren Metallsaiten, daher in der Folge alle jene Griffbrettinstrumente, welche mit Drahtsaiten bezogen sind, zum Unterschiede von den mit ihnen verwandten Lauten Zithern genannt wurden. — Die im 16. und 17. Jahrhundert in Spanien gebräuchliche Cythara, mit gleichmässig an beiden Seiten eingebogenem Resonanzkörper, von welcher unsere Guitarre abstammt, wurde mit fünf Doppelsaiten bezogen; diese stimmten, wie Athanasius Kircher in seiner »*Musurgia*«, Lib. IV mittheilt, in $\overline{g}\ \overline{\overline{c}}\ \overline{f}\ \overline{a}\ \overline{\overline{d}}$. In Italien und Deutschland fand diese Zither in etwas veränderter Form, der flache Resonanzkörper birnförmig ausgeschweift, und mit anderer Besaitungsweise Eingang; sie besass vier Doppelsaiten, welche in $\overline{\overline{d}}\ \overline{\overline{c}}\ \overline{g}\ \overline{a}$ stimmten. Aehnliche Zithern waren auch in Frankreich und England allgemein im Gebrauche.

Gegenwärtig ist die Zither in Italien durch die Mandoline, welche wegen ihres halb-eiförmig gerundeten Körpers zur Familie der Lauten zu zählen ist,

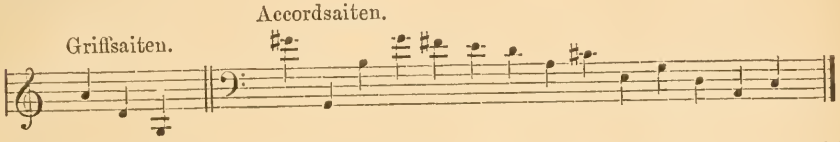
verdrängt. Mannichfache Arten von Zithern werden aber noch jetzt in der Türkei, im nördlichen Afrika, in Persien und Russland (die Balalaika) vom Volke gespielt. In unserer modernen Musik findet diese Art von Zither, welche in früheren Jahrhunderten einen nicht unbedeutenden Platz in der Instrumentalmusik einnahm, nur selten und ausnahmsweise Verwendung. Jedoch hat sie sich als Volksinstrument in Deutschland bei den Thüringer Bergleuten bis in die Gegenwart im Gebrauche erhalten. Diese Thüringer Zither wird in drei verschiedenen Grössen, als Discant-, Tenor- und Basszither angewendet. Jede derselben ist mit vier Metall-Doppelsaiten bezogen, welche mit einem Federkiele oder mit den Fingern der rechten Hand intonirt werden, während die linke Hand die Griffe auf derselben ausführt. Die Saiten der Discantzither stimmen in *a d fis a*, die der Tenorzither in *g c e g*, der Basszither in *e a cis e*. Der Tonumfang einer jeden dieser Zithern beträgt in chromatischer Tonfolge zwei Octaven. — In neuerer Zeit wurde eine andere Art von Zithern, welche von der oben erwähnten, mit einem Griffbrette versehenen altgriechischen Kithara herzuleiten ist, zu grosser Vollkommenheit gebracht und findet immer mehr allgemeine Verbreitung. Diese moderne Zither war bis vor etwa 40 Jahren nur als Volksinstrument bei den Bewohnern der Steyrischen, Salzburger und Bayrischen Alpen, in deren verschiedenen Thälern verschiedene Formen dieses Instrumentes üblich waren, bekannt. Derartige Halleiner, Pinzgauer und Mittenwalder Zithern, zum Theile aus dem 16. und 17. Jahrhundert, finden sich noch in den Museen zu München und Salzburg, sowie in einigen Privatsammlungen aufbewahrt. Diese Vorbilder unserer modernen Zither bestanden aus einem mit drei kleinen Füsschen versehenen flachen Resonanzkörper von 4 Centim. Höhe, 12 und 26 Centim. Breite und 48 Centim. einschliesslich des Kopfes, 60 Centim. Länge. Unmittelbar auf dem Körper war ein schmales, durch Bunde diatonisch eingetheiltes Griffbrett angebracht; die Decke hatte ein rundes Schallloch. Jene Seite des Instrumentes, welche das Griffbrett trug, war geradlinig geformt und wurde, wie es auch bei der modernen Zither geschieht, beim Spiele, zu welchem die Zither etwas schräg auf einen Tisch gestellt wurde, dem Spielenden zugekehrt. Die entgegengesetzte Seite war zur Hälfte bogenförmig, fast halbrund, ausgeschweift und durch eine Querleiste, an welcher die Saiten festgehakt wurden, mit der geraden Seite verbunden. An dem der Querleiste gegenüber liegenden Kopfe des Instrumentes befanden sich die Stimmnägel zum Spannen der Saiten. Ueber dem Griffbrette besassen diese Zithern nur zwei Sangsaiten, deren jede zweichörig war. Nicht allein diese zur Hervorbringung der Melodie bestimmten Griffsaiten, sondern auch die parallel mit ihnen freischwebend über den Körper des Instrumentes gezogenen, für die Harmonie bestimmten Basssaiten bestanden aus Draht und waren mit Ausnahme derer für die tiefsten Töne doppelchörig. Die Mensur der Griff- und der gegen 18 Töne repräsentirenden Basssaiten betrug 45 Centim. Einige zuletzt angefügte hohe Basssaiten hatten eine Mensur von nur 26 Centim.; für diese befanden sich an der Hohlkehle der Ausbiegung des Körpers besondere Stimmstifte.

Zithern von einer anderen als der eben beschriebenen Bauart wurden zu Ende des vorigen und Anfang des jetzigen Jahrhunderts in Mittenwald, einem an der früher so wichtigen Heerstrasse zwischen Italien und Deutschland liegenden, durch Instrumentenbau berühmten oberbairischen Marktflecken, welcher die Heimath vieler der gegenwärtig renommirten Zitherfabrikanten ist, verfertigt. Die 5 Centim. hohen Zargen der Mittenwalder Zithern waren an beiden Seiten des flachen Körpers symmetrisch ausgebogen und liefen unten in einer Rundung zusammen. Auf der Decke des Resonanzkörpers, welche zwei Schalllöcher hatte, war der Sattel angebracht, in welchem die Saiten durch Patronen befestigt wurden. Das mit Bunden in diatonischer Ordnung versehene Griffbrett war mit drei Metallsaiten bespannt, welche in *a d g* gestimmt

wurden. Ausser diesen Melodiesaiten besass die Zither noch zehn bis elf Accordsaiten. Letztere waren Darm- und auf hanfenem oder seidenem Kerne mit Draht besponnene Saiten. Neben jeder der drei tiefsten, die Grundtöne angebenden Accordsaiten lagen Drahtsaiten, welche in der Duodecime ihrer benachbarten Grundtonsaite stimmten und als Bourdon mitklangen.

Etwas vollkommenere Mittenwalder Zithern, mit an beiden Seiten zweimal ausgebogenem Körper, waren mit vier Griffsaiten, in $\overline{a}\ \overline{a}\ \overline{d}\ g$ und mit 18 Accordsaiten, welche grösstentheils zu Saitenpaaren, in Terzen oder Quinten stimmend, nebeneinander gelegt waren, bezogen.

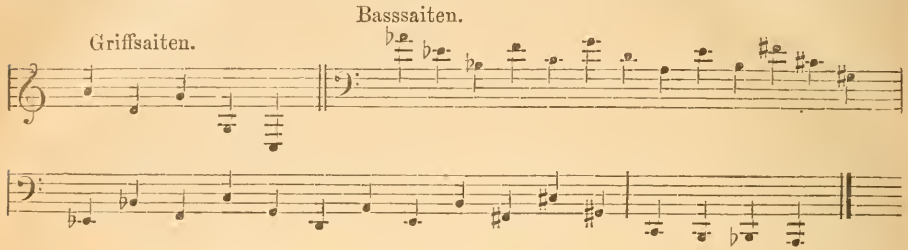
Die zuerst beschriebene, ehemals hauptsächlich in den Salzburger Alpen heimische Zither wurde zum Muster für unsere moderne Zither. Um das Jahr 1830 wurden in Wien bereits Zithern in der jetzt allgemein üblichen Form und Ausstattung gebaut. Dieselben besassen 17 Saiten, deren Stimmung in der Regel folgende war:



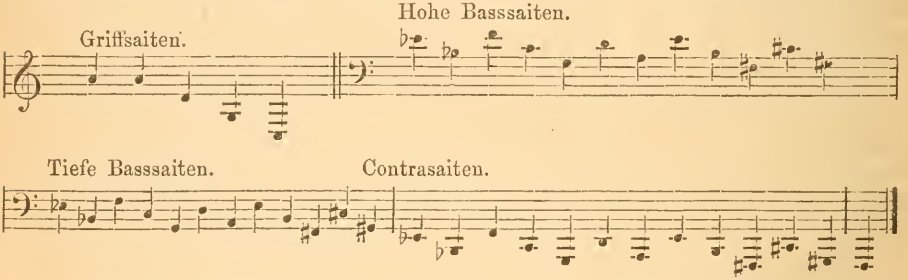
Nachdem in den letzten Jahrzehnten der Bau und die Besaitung der Zither zu immer grösserer Vollkommenheit gelangt ist, besteht nun die Zither aus einem fournirten und polirten 3 Centim. hohen, flachen Tannenholz-Resonanzkörper, dessen Länge 44 und 53 Centim. und dessen Breite 25 und 37 Centim. beträgt. Die Zarge der einen Seite ist gerade, die der anderen Seite zur Hälfte bogenförmig weit ausgeschweift. Der untere Seitentheil wird in etwas stumpfem Winkel zur geraden Seite durch eine Querleiste abgegrenzt, an welcher Häkchen zum Anhängen der Saiten angebracht sind. Den oberen Theil bildet der Wirbelstock; in demselben sind eiserne Stimmstifte eingebohrt, auf welche die Saiten aufgewunden und dadurch gespannt werden. Auf dem geraden Rande der mit einem Schallloche von 10 Centim. Durchmesser versehenen Decke befindet sich das durch 29 Metallbunde chromatisch eingetheilte Griffbrett. In dem Boden sind drei kleine kugelförmige Füsschen, mit kurzen Spitzen zum Feststellen des Instrumentes, eingeschraubt. Beim Spiele wird die Zither ihrer Länge nach schräg auf einen Tisch aus Tannenholz gestellt, der zur Verstärkung der Resonanz dient und daher meist besonders dazu gebaut ist.

Das Griffbrett der Zither ist mit fünf Drahtsaiten, wovon zwei besponnen sind, bezogen. Dieselben besitzen eine Mensur von 39 Centim. und stimmen in $\overline{a}\ \overline{a}\ \overline{d}\ g\ c$. Sie werden mit den vier ersten Fingern der linken Hand gegriffen und mit dem Daumen der rechten Hand angeschlagen. Die Griffsaiten dienen besonders zur Ausführung der Melodie. Zum Anschlage derselben bedient man sich eines in eine Spitze ausmündenden ringförmigen Plektrons, am besten aus Schildpatt, oft auch aus Metall, welches an den Daumen gesteckt wird. Mit den Griffsaiten gleichlaufend sind 31 bis 37 Basssaiten über den Resonanzkörper der Zither gespannt. Fünf derselben, welche die höchsten Basstöne angeben, sind Darmsaiten, alle übrigen bestehen aus mit Draht besponnener Seide; jene für die tiefsten Töne sind doppelt besponnen. Die allmälig zunehmende Mensur der Saiten beträgt 39 bis 47 Centim. Die Basssaiten werden freischwingend zur Begleitung der Melodie verwendet und mit dem zweiten, dritten und vierten Finger der rechten Hand angeschlagen. Nach altem Herkommen wird die Tonerzeugung auf der Zither, wie auch jene auf der Laute, mit dem technischen Ausdrucke »schlagen« bezeichnet, weshalb die Zither, besonders im Gegensatze zur Streichzither, Schlagzither genannt wird. — Aus der naturalistischen Behandlungsweise, welche die Zither bisher

erfuhr, sind verschiedenerlei Besaitungsarten derselben hervorgegangen, je nachdem die Spieler, welche sich die Besaitung zurechtlegten, mehr oder weniger musikalisch gebildet waren und also grössere oder geringere Anforderungen an das Instrument stellten. Von den mancherlei Besaitungsarten wird z. B. folgende besonders in Oesterreich häufig angewendet und »Wiener Besaitung« genannt:



Das in den Basssaiten dieser Besaitungsart gebotene Tonmaterial entbehrt der sechs Töne *d*, *es*, *e*, *f*, *fis* und *g* in der mittleren Tonlage; es sind daher auf dieser Besaitung weder alle Tonleitern, noch alle Accordlagen und Auflösungen ausführbar. Ebenso mangelhaft ist die Besaitung des Griffbrettes, da durch die eingeschobene sogenannte »steyrische $\overline{g}$-Saite, welche die Quintenfolge der Saiten unterbricht, die freie Entfaltung der Finger in der Applicatur gehemmt wird. Aehnliche Mängel zeigen auch andere noch gebräuchliche Besaitungsarten. Ein lückenloses und für die Ausführung sowohl von homophoner als polyphoner Tonsatzweise technisch wol zu verwerthendes Tonmaterial bietet dagegen folgende in neuerer Zeit zur Geltung gelangende Besaitungsart:



Die Ordnung der Saiten besteht hierbei in dreimaliger Wiederholung des Quintenzirkels, von *Es* anfangend. Mit Benützung der Umkehrungen (Quarten) sind die Tonhöhen so gewählt, dass je zwölf nebeneinander liegende Saiten die chromatischen Stufen einer Octave ausmachen. Die Saiten der tiefsten Octave heissen »Contrasaiten«, weil sie dem Spieler »entgegengesetzt« liegen. Der Tonumfang der Basssaiten umfasst chromatisch drei Octaven; jener der auf den Griffsaiten hervorzubringenden Töne — welche bis zum viergestrichenen *d*, und in den höchsten Flageolettönen noch darüber hinaus reichen — beträgt vier Octaven. Die Tonreihe vom kleinen *c* bis zum eingestrichenen *f* ist sowol durch die Bass- als auch auf den Melodiesaiten vertreten. Der gesammte Tonumfang der Zither enthält daher chromatisch vollständig sechs Octaven. — Den gleichen Tonumfang und die gleiche Besaitung besitzt eine zweite Art Schlagzither, welche neben der eben erwähnten im Gebrauche ist. Der Körper derselben ist im Allgemeinen ebenso gebaut, wie bei jener, jedoch ist derselbe um ein Viertheil länger und dabei weniger ausgeschweift. Die Mensur der Saiten ist 50 bis 58 Cm. lang. Ihr entsprechend ist die Stimmung der Saiten um eine Quarte tiefer, als bei der vorher besprochenen Zither. Dennoch werden die Namen der Saiten unverändert so beibehalten, wie sie bei jener Gültigkeit hatten. Die beiden Arten von Zithern werden durch die Benennung Discant- und Altzither unterschieden; erstere wird auch Prim-Zither, letztere Elegie-

Zither genannt. Beide Zithern werden sowol als Soloinstrumente gebraucht, als auch zusammengespielt. — Die Notation für die Zither geschieht ebenso wie jene für das Clavier, mit welchem die Zither auch ähnliche Satzweise gemein hat, auf zwei Systemen, im Bass- und Violinschlüssel. Bei einem Theile der für Zithern vorhandenen — zwar bereits sehr zahlreichen, aber meist höchst werthlosen — Literatur ist der Bass im Violinschlüssel notirt, und muss um eine Octave tiefer ausgeführt werden. Diese unzulängliche Schreibweise wird namentlich von jenen Zithercomponisten angewendet, welche die Harmonie in ihren Werken auf einige stereotype Accorde beschränken, und welche einem musikalisch wenig rigorosen Dilettantenpublikum dienend, diesem das Erlernen des Bassschlüssels nicht zumuthen zu dürfen glauben. — Für die Altzither wird in Rücksicht auf gleiche technische Ausführung wie auf der Discantzither, um eine Quarte höher notirt, als die wirkliche Tonhöhe ist, in welcher die Ausführung auf dem Instrumente klingt. — Der Charakter der Zither ist vorwiegend ein lyrischer. Ihr grosses Tongebiet lässt sich melodisch gesangvoll in den mannichfaltigsten Nüancirungen behandeln, und ist harmonisch in jeder Weise combinationsfähig. Trotz der weiten Verbreitung und allgemeinen Beliebtheit, deren sich die Zither erfreut, ist die technische Ausnützung und kunstgemässe Verwendung derselben bis jetzt noch nicht in genügendem Maasse gefördert. In richtiger Erkenntniss dieses Uebelstandes haben sich daher eine Anzahl von Zitherspieler-Vereinen, deren sich in Deutschland, sowie in Oesterreich, England, der Schweiz, in Nordamerika u. s. w. zahlreiche gebildet haben, im Jahre 1877 zu einem Verbande vereinigt, um die Förderung der Zither nachdrücklicher zu verfolgen. Das Organ dieses Verbandes erscheint unter dem Titel: »Centralblatt deutscher Zither-Vereine« in Leipzig. — Den Namen Zither führt auch ein Streichinstrument, dessen Resonanzkörper ebenso flach, und von gleicher Höhe wie jener der Schlagzither gebaut ist. Diese Streichzither ist herzförmig gestaltet. Sie trägt in der Mitte ihrer Länge ein durch Bunde chromatisch eingetheiltes, etwas gewölbtes Griffbrett, zu dessen beiden Seiten in der Decke des Körpers ein Schallloch befindlich ist. Die Streichzither wird beim Spiele so auf einen Tisch gestellt, dass ihre Spitze bis dahin, wo das Griffbrett endet, über den Rand des Tisches hinausragt. Oberhalb der Spitze werden die Saiten mit einem von der rechten Hand geführten Violinbogen gestrichen; der linke Arm des Spielers reicht über den Bogen hinweg, und die linke Hand führt die Applicatur auf dem Griffbrette aus. Das Griffbrett der Streichzither ist mit vier Metallsaiten bezogen; die tieferen derselben sind besponnen. Analog mit der Schlagzither giebt es Discant- und Alt-Streichzithern, deren Griffbrett und Mensur der Saiten von derselben Länge ist, wie auf der gleichbenannten Schlagzither. Die Stimmung der Saiten auf der Discantstreichzither ist entweder in $\overline{\overline{e}}$, $\overline{a}$, $\overline{d}$, g, oder in $\overline{a}$, $\overline{d}$, g, c. Die vier Saiten der Altstreichzither werden ebenfalls nach diesen Tönen benannt, klingen jedoch eine Quarte tiefer, also in $\overline{h}$, $\overline{e}$, a, d oder $\overline{e}$, a, d, G. Wird die Altstreichzither mit Saiten in a, d, G, C wirklicher Tonhöhe bezogen, dann führt sie den Namen Bass-Streichzither. Durch Vereinigung zweier Discant-, einer Alt- und einer Bass-Streichzither lässt sich ein vollständiges Quartett bilden. — Auf der Streichzither ist nur die Melodie ausführbar, sie bedarf daher der harmonischen Begleitung eines anderen Instrumentes; am besten eignet sich dazu die Schlagzither. Aus den verschiedenen Arten von Schlag- und Streichzithern kann ein Zitherorchester zusammengestellt werden, welches grössere Tonwerke, namentlich solche von elegischem Charakter, wirkungsvoll wiederzugeben vermag.

Zittern der Manual-Tasten bei der Orgel entsteht, sobald das über der Claviatur befindliche Vorsatzbrett ein wenig auf die Tasten drückt, so dass die Ventile zwar etwas geöffnet, aber durch die Kraft der Federn wieder zurückgestossen werden. Das Oeffnen und Schliessen folgt so schnell aufeinander,

dass die Ventile und die mit ihnen in Verbindung stehenden Tasten in zitternde Bewegung gerathen. Durch Heben des Vorsatzbretts wird dieser Fehler beseitigt.

Zocca, Gasparo, ausgezeichneter Geiger, geboren zu Ferarra 1784, erhielt den ersten Unterricht von G. Ballo, später wurde Rolla (s. d.) in Mailand sein Lehrer. 1816 ging er nach seiner Vaterstadt Ferarra als Musikdirektor am Theater, der Kathedrale und der *Academia filarmonica.* Die Akademien von Bologna, Modena und Ferarra ernannten ihn zu ihrem Ehrenmitgliede; er starb mit dem Rufe eines sehr geschätzten Virtuosen zu Ferarra am 14. September 1834.

Zoega, Christian, gelehrter Orientalist, geboren zu Hadersleben, lehrte die orientalischen Sprachen an der Universität Leipzig von 1686—95, später in Kiel, zuletzt wurde er Prediger im Oldenburgischen. Hier ist zu erwähnen eine seiner Abhandlungen: »*De sententiis Talmudico-rabbinicis circa buccinam sacram Hebraeorum*« (Lipsiae, 1692, in 4°).

Zöllner, Andreas, geboren am 8. Decbr. 1804 zu Arnstadt, in Männergesangskreisen durch eine Reihe von gefälligen Männerchorlieder bekannt, starb 1862 als Musikdirektor in Meiningen.

Zöllner, Carl Friedrich, geboren am 17. März 1800 in dem weimarischen Dorfe Mittelhausen, wo sein Vater Kirchschullehrer war. Von diesem erhielt er auch den ersten Unterricht in der Musik. Nachdem er dann in Eisleben das Gymnasium besucht hatte, kam er 1814, auf Veranlassung seines Oheims, des Dr. med. Döring, nach Leipzig, um hier auf der Thomasschule sich für das Studium der Gottesgelahrtheit vorzubereiten. Allein schon als Student, Ostern 1820, wurde er als Gesanglehrer an der Rathsfreischule angestellt und damit hatte er die Laufbahn eingeschlagen, auf der er so überaus segensreich wirken sollte. Sein Lehrer, der Thomascantor Schicht, veranlasste ihn, nachdem ihm die Motette Zöllner's: »Hoch empor vom Himmelsbogen« bekannt geworden war, der Theologie zu entsagen und sich ganz der Musik zu widmen. Im Sommer 1822 gründete Zöllner mit seinem Freunde Hemleben ein musikalisches Institut und richtete zugleich in seiner Wohnung sonntäglich stattfindende Gesangübungen ein, an denen sich die Mädchen der Rathsfreischule betheiligten. Etwa mit dem Jahre 1830 beginnt seine so erfolgreiche Thätigkeit für die Ausbreitung des Männergesangs. Er schrieb mehrere Männerchorlieder und die Veröffentlichung des ersten Liederheftes für Männerstimmen (1833) ward zugleich Veranlassung zur Gründung des ersten Zöllnervereins. An seinem Geburtstage wurden diese Lieder in dem Hause des ihm befreundeten Dr. Schulz zum ersten Male aus den gedruckten Stimmen gesungen und dies gab die Veranlassung zu regelmässigen wöchentlichen Versammlungen zur Pflege des Männergesanges. Unabhängig von diesem entstand 1840 ein neuer Zöllner-Verein in Leipzig; 1845 gründete Zöllner dann den Gesellenverein; 1851 übernahm er auch die Leitung des Künstler-Vereins; 1848 die der zweiten Abtheilung des Kunst- und Gewerbevereins, aus dem 1854 der »Zöllner'sche Mittwochs-Verein« hervorging. 1857 entstand der »Jüngste Zöllner-Verein«, der nach Zöllner's Tode sich mit dem Gesellengesangverein und dem Mittwochs-Verein zu einem Zöllnerverein verband. Diese Wirksamkeit in einzelnen Vereinen genügte dem rastlos wirkenden Manne noch nicht, schon beim Meissener Musikfest hatte er (1844) den Entschluss gefasst, mehrere Leipziger Gesangvereine zu gemeinsamer Wirksamkeit zu vereinigen, doch erst im Jahre 1859 vermochte er ihn auszuführen, indem zum ersten Male 20 Gesangvereine unter seiner Leitung zusammenwirkten und dies gab dann Veranlassung zur Gründung des eine Reihe von Männergesangvereinen umfassenden »Zöllner-Bund«, der nach dem Tode Zöllner's ins Leben trat. Zöllner starb am 25. Septbr. 1860. Seine dankbaren Verehrer errichteten ihm im Rosenthal in Leipzig ein Denkmal zu dem am 25. October 1867 der Grundstein gelegt und das 1868 enthüllt wurde. Von seinen überaus zahlreichen Männerchorliedern haben namentlich die »Müller-

lieder« und »Die Zigeuner« weiteste Verbreitung gefunden. Ausserdem hat Zöllner auch einstimmige Lieder, Motetten und kleinere Werke für gemischten Chor geschrieben.

Zöllner, Carl Heinrich, ausgezeichneter Orgelvirtuos und Clavierspieler, auch Componist, wurde zu Oels in Schlesien am 5. Mai 1792 geboren. Nachdem er das dortige Gymnasium durchgemacht hatte, kam er nach Breslau auf das Magdalenen-Gymnasium und trat dann ins evangelische Seminar, welches er nach einjährigem Aufenthalt 1813 verliess, um sich aus Neigung ganz der Musik zu widmen. Er war für diese Kunst höchst begabt, jedoch verhinderte eine regellose Lebensweise die Entfaltung seines bedeutenden Talents. Er nahm abwechselnd seinen Aufenthalt in Oppeln, Kalisch, Posen, Warschau, wo er eine Musikzeitung redigirte, bereiste dann, Concerte gebend, Holland, besuchte London und die rheinischen Städte und liess sich 1823 in Leipzig nieder, wo er Unterricht ertheilte. 1830—32 lebte er dann in Stuttgart und ging von da nach Hamburg, Lübeck und Kopenhagen. An allen diesen Orten, besonders 1833 in Hamburg, erregte er durch sein geniales Orgelspiel allgemeine Bewunderung. Jedoch sein wüstes Leben verhinderte auch hier, dass er eine seinen Talenten entsprechende Stellung gewann. Er starb am 2. Juli 1836. Man kennt von ihm die Oper »Kunz von Kauffungen« und das Melodrama »Ein Uhr«, das Paternoster von Jacobi, Messen, Psalmen und Orgelstücke. Zu seinen gedruckten Compositionen gehören: »Sonate für Clavier und Violine«, op. 7 (Leipzig, Hofmeister). »Grosse Sonate für Clavier zu vier Händen«, op. 10 (Leipzig, Probst). »Sonate für Clavier allein«, op. 13 (Hannover, Bachmann). »Vierstimmige Männergesänge« (Hannover, Bachmann; Leipzig, Breitkopf & Härtel). »Clavierschule« (Hamburg, Cranz). Rondo's, Variationen.

Zöllner, Johann Friedrich, Probst, Inspektor und Oberconsistorialrath an der Nikolaikirche in Berlin, ist geboren zu Neudamm am 24. April 1753. Zu seinen gelehrten und interessanten Werken gehört auch eine Volesung: »Von der Kraft der Musik«, welche in der Akademie der Wissenschaften zu Berlin am 24. Januar 1799 bei der Feier des Andenkens an Friedrich II. gehalten wurde. Reichardt führte bei dieser Gelegenheit seine Ode »An König Friedrich II.« nebst einer Trauermusik auf den Tod desselben auf. Die Vorlesung findet man gedruckt in der »Neuen Berliner Monatsschrift« von Biester, März 1799. Zöllner starb in Berlin 1805.

Zogbaum, Gustav, Musiklehrer zu Berlin, daselbst 1814 geboren, war Schüler von Killitschgy und hat besonders viel Uebungsstücke für angehende Clavierspieler geschrieben, wie: »Hundert Blüthen angenehmer Unterhaltungsstücke vom Blatt zu spielen«, 25 Lieferungen à 4 Bände, op. 9 (Berlin, Päz). »Maiblümchen«, 6 Rondinos nach Volksliedern, op. 18 (ebend.). »Der Blumenpfad der jungen Pianisten«, 1. Lehrmeister, op. 25 (Berlin, Challier). »Die ersten Früchte«, Sammlung leichter Stücke, op. 34 (Berlin, Gaillard). »Die Kunst der Fingerlösung«, op. 43 (Berlin, Päz). »Die Verzierungen im Pianofortespiel, theoretisch-praktische Schule mit achtzig Uebungsstücken«, op. 44 (ebend.). Ferner Rondos, kleine Fantasien, Variationen u. s. w. für Clavier, auch Lieder. Er starb am 16. Juni 1872.

Zoilo, Annibale, ein italienischer Tonkünstler, den Cerreto (»*Practica Musica vocale*«) 1601 unter die grössten Meister seines Zeitalters zählt, ist zu Rom in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts geboren, und war daselbst Kapellmeister am Lateran vom März 1561 bis Juni 1570. Dann trat er als Kapell-Sänger in die päpstliche Kapelle ein. Sein Todesjahr ist nicht bekannt. In den Archiven dieser Kapelle befinden sich sechzehn Responsorien für die heilige Woche von seiner Composition. Andere Werke von ihm sind in folgenden Sammlungen enthalten: 1) »*Dodici affetti, madrigali a 5 voci di diversi eccellenti musici di Roma*« (Venetia, Girol. Scotto, 1585, in 4°). »*Melodia olympica di diversi eccellentissimi musici* 4, 5, 6 *e* 8 *voci*« (Anvers, P. Phalèse, 1594). »*De Floridi virtuosi d'Italia il terzo libro de madrigali a cinque voci*« *etc.*

(Venezia, Giac. Vincentini, 1596, in 4° obl.). »*Paradiso musicale di madrigali et canzoni a cinque voci di diversi eccellentissimi autori*« (ibid. 1596, in 4° obl.). »*Selectae cantiones excellentissimorum auctorum octonis vocibus concinendae a Fabio Costantino romano urbevetanae cathedralis musicae praefecto in lucem editae*« (Romae, ex typographia Bart. Zanetti, 1614). In der letztgenannten Sammlung befindet sich ein zwölfstimmiges *Salve Regina*.

Zoilo, Cesario, Venetianischer Componist aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, von den gedruckt sind: »*Madrigali a cinque voci, il primo libro, aggiuntovi il suo basso continuo a beneplacito*« (in Venetia, appresso Bartholomeo Magni, 1620, in 4°).

Zollikofer, Georg Joachim, geboren zu St. Gallen 1730, starb als Prediger der reformirten Gemeinde zu Leipzig 1788. Die: »Sammlung geistlicher Lieder und Gesänge zum Gebrauch der Christen und insbesondere Reformirter Confessionsverwandten« (Leipzig, 1766, in 8°), die er mit Chr. Fel. Weisse herausgab, bringt Lieder seiner Dichtung, zu denen er auch die Melodien erfand.

Zomb, war ein ausgezeichneter Oboevirtuos, Professor am Conservatorium zu Prag. Seine Gattin:

Zomb, Elise, geborene Teyber, war beliebt als Hofopernsängerin in Wien und dann geschätzte Gesanglehrerin in Prag. Sie starb 1830.

Zonare, Giulio, italienischer Componist aus dem Ende des 16. Jahrhunderts, war zu Salo in der Lombardei geboren. Bekannt ist von ihm: »*Il primo libro de Madrigali a tre voci*« (Venetio, app. Giac. Vincentini, 1589, in 4°).

Zonca, auch Zonga oder Zonka, Giov. Battista, geboren zu Brescia 1728, erhielt eine musikalische Erziehung und trat als Basssänger in die Dienste des Kurfürsten von der Pfalz zu Mannheim um 1761, folgte diesem nach München, kehrte 1788 nach Italien zurück und starb in Brescia 1809. Er ist durch folgende Compositionen für Basssolo bekannt geworden, welche er wahrscheinlich zu seinem eigenen Gebrauche aufgesetzt hat: »*Aria a basso solo (Sulle sponde del torbido) con 2 violini, viola, basso, 2 oboe e 2 corni*«. »*Motetto a basso solo (»Et hos inter augures) con 2 viol., viola, organo, basso, 2 flauti e 2 corni*«. »*Motetto a basso solo (Ah! mihi geminasse) a 2 viol., viola, org., 2 trombe e timpani*«.

Zopff, Hermann, Dr. phil. und Professor, geboren am 1. Juni 1826 in Glogau, zeigte schon in frühester Jugend Begabung und Lust zur Musik. Diese glaubte jedoch sein Vater, ein streng denkender Geschäftsmann, nicht begünstigen zu dürfen, er liess dem Sohne wol in Breslau und Berlin die gediegenste wissenschaftliche Bildung bis zur Doctorpromotion zu Theil werden, bestand aber auf Ergreifung eines soliden Geschäftsberufes, weshalb sich Zopff fünf Jahre lang der Landwirthschaft widmen musste. Als Wirthschaftsinspektor machte er seine ersten Instrumentalstudien bei schlesischen Gebirgsmusikern, für die er zahlreiche Märsche, Tänze u. s. w. (sogleich in Stimmen) schrieb. Die Aufführung einer ebenfalls ohne alle Anleitung geschriebenen Sinfonie in seiner Vaterstadt durch einen dort soeben entstandenen Orchesterverein erregte endlich so allgemeines Interesse, dass ihm von seinem 24. Jahre an die Möglichkeit gewährt wurde, sich den ersten ernstern Musikstudien widmen zu dürfen. Z. wandte sich deshalb nach Berlin und studirte bei Marx und Kullak mit solchem Erfolge, dass ihn diese an dem von beiden gegründeten Conservatorium zum Lehrer der Theorie wählten und in den Concerten dieser Anstalt grössere Werke von ihm erfolgreich aufführten. Später gründete Z. eine Opernakademie und einen Orchester-Verein zur Aufführung der auf der Bühne vernachlässigten Opern und einen Verein zur Hebung der dramatischen Produktion. 1864 folgte er einem ehrenvollen Rufe nach Leipzig als Mitredakteur der von Schumann gegründeten »Neuen Zeitschrift für Musik« und als Dirigent eines grossen Chor-Vereins; er fand hier überhaupt als Vorstandsmitglied des von ihm mitbegründeten Tonkünstler-Vereins, sowie des Allgemeinen deutschen Musik-Vereins ein reiches Feld für seine Thätigkeit; rief die deutschen Musiker-Tage,

den Verband der deutschen Orchestermusiker, den Verband der deutschen Tonkünstler-Vereine, sowie Concertverbände kleinerer Städte ins Leben. 1872 wurde er wegen dieser Verdienste um die Kunst zum Professor und im Laufe der Zeit auch von verschiedenen Kunstvereinen zum Ehrenmitgliede ernannt. Von seinen Compositionen sind zu erwähnen die Opern: »Mahommed«, »Maccabäus«, »Tell« und »Karaman«; die Chorwerke: »Das Evangelium der That«, »Anbetung Gottes«, »Alexandra« und religiöse Gesänge; kleinere Chorwerke, wie: »Brauthymne«, »Triumph der Liebe«, »Frühlingshymne«; Concertgesänge und Lieder. Von schriftstellerischen Produktionen sind ausser Aufsätzen in diesem Lexikon und in verschiedenen Fachblättern hervorzuheben: »Theorie der Oper« und eine populäre Gesangschule (besonders für schlechte und verdorbene Stimmen).

Zoppi, Francesco, auch Zoppis, kam im Jahre 1756 nach Petersburg mit einer ansehnlichen Opern-Gesellschaft von italienischen Sängern, deren Kapellmeister er wurde und für die er auch ernste und komische Opern componirte. Ausserdem schrieb er auch Oratorien, die in Petersburg viel Beifall fanden. Einzelne seiner Arien waren auch in Deutschland beliebt. Bekannt ist von diesen Werken noch das Oratorium »*Il Sacrificio d'Abramo*« und die Oper »*Vologeso*«.

Zoppa, ital.: hinkend, s. *Alla zoppa.*

Zorn, Peter, Professor der Geschichte am Gymnasium zu Stettin, wurde geboren zu Hamburg 1682, starb zu Thorn am 23. Januar 1746. Zu den Arbeiten dieses Gelehrten gehören zwei Abhandlungen, welche das Gebiet der Musikhistorie berühren: 1) »*Dissertatio de hymnorum latinae ecclesiae collectionibus, qua simul in hymno: Veni Redemtor gentium, vitiosa lectio nunc primum emendatur ex mss. Frid. Lindenbrogii*« (Kiloni, 1709, in 4°, 19 S.) 2) »*Commentatio de usu aereorum tripodum et cymbalorum in sacris Graecorum*« (Kiel, 1715, in 4°, 4½ Blatt).

Zorongo, der Name eines Kopfputzes der Frauen in Spanien, bezeichnet zugleich einen spanischen Tanz, dessen Pas einfach, aber lebhaft bewegt ausgeführt werden. Man tanzt vor und zurück und schlägt dabei, in Zwischenräumen, in die Hände. In älterer Zeit wurde er ausgelassen bis zur Wildheit getanzt und war deshalb berüchtigt.

Zorzi, Giovanni, Venetianischer Componist, entstammt einer unbemittelten Patrizierfamilie, weshalb er sich entschloss, Priester zu werden. Er wurde Vicar an der Kirche Marziale in Venedig, hatte aber bereits bei Benedetto Marcello Musik studirt und erhielt noch jung eine Kapellmeisterstelle an einer der Kirchen in Florenz, zuletzt an San Lateran daselbst. Die Zeit seines Todes ist nicht bekannt. Er hinterliess im Manuscript: vier- und achtstimmige Messen, Psalmen, Magnificate und Motetten, welche in des Abbé Santini Bibliothek in der Abschrift vorhanden sind.

Zouggarah, s. Zuggarah.

Zourna, s. Zurna.

Zschiesche, August, Königlicher Hofopernsänger zu Berlin, ist daselbst 1800 als Sohn eines Hoboisten geboren, trat 1809 in den sogenannten Berlin-Cölner Singchor und wurde seiner besonders schönen Stimme halber auch zum Theaterchor mit herangezogen. Am 24. November 1809 sang er dort zum ersten Mal in Weigl's Oper: »Das Waisenhaus« und zwar als Waisenmädchen und einige Jahre später führte er bereits die kleine Solopartie des Elamir in »Axur« von Salieri durchaus zufriedenstellend aus. Um diese Zeit lernte er auch die Flöte blasen und unterstützte damit seinen Vater bei seinem Erwerb in den Tabagien. 1817 mutirte seine Stimme; er wurde darauf ein Jahr lang als Tenor beim Theater beschäftigt, bis nach einer Darstellung der Oper »Claudine von Villa bella« von Kienlen sich in wenigen Tagen die Stimme in einen tiefen Bass verwandelte. Im September 1818 sang er vor dem Grafen Brühl die Arie: »In diesen heil'gen Hallen« und wurde darauf mit 12 Thaler

Gage als Chorist bei der Königl. Oper engagirt. Als später der Graf Brunswik-Corompa, Theaterdirektor in Pesth, durch Berlin reiste, nahm Zschiesche Gelegenheit, bei diesem ein Engagement als Solist am genannten Theater nachzusuchen, das er auch nach glücklich bestandener Probe erhielt. Bei dieser musste er unter Anderem die erste Stimme einer Fuge für zwei Violoncello solfeggiren, während der Graf die zweite auf dem Violoncello spielte. In Pesth trat Z. im Januar 1820 zuerst als Aruspex in Spontini's »Vestalin« auf. Er blieb hier bis zum Jahre 1823 und ging dann nach Temesvar, doch kehrte er wieder nach Pesth zurück, nachdem der treffliche Sänger Babnigg, der durch sein Beispiel einflussreich auf seine eigene Ausbildung geworden war, die Leitung übernommen hatte. 1826 ging er nach Berlin, und nachdem er auf der Königstädter Bühne erfolgreich als Gaveston (»Die weisse Dame«) gastirt hatte, wurde er unterm 27. Mai 1827 engagirt. 1829 kam er dann an die Königl. Hofbühne, der er durch eine ganze Reihe von Jahren als eines der beliebtesten Mitglieder angehörte, bis er sich pensioniren liess am 1. October 1861. Zschiesche war im Besitz einer Stimme von seltenem Umfang (sie reichte vom Contra-*C* bis in die eingestrichene Octave), dabei war sie wohlgebildet und in Bezug auf musikalische Sicherheit ist er nur selten erreicht, gewiss niemals übertroffen worden. Sein Opernrepertoir umfasste alle bedeutenden Basspartien: Sarastro, Leporello, Masetto, Osmin, Rocco, Pizarro waren seine Meisterleistungen. Dabei wirkte er mit gleichem Erfolg auch im Oratorium. 1833 wurde er Mitglied der Singakademie und seitdem sang er häufig die Passpartien in den Oratorien von Händel, Bach, Mendelssohn, Cherubini, Spohr, Haydn, Schneider, Löwe u. s. w. Trotz seiner sehr angestrengten Thätigkeit erhielten sich seine Stimmmittel eine lange Reihe von Jahren in ungeschwächter Frische und am 24. November 1859 feierte er in voller Rüstigkeit sein fünfzigjähriges Jubiläum, bei welcher Gelegenheit er durch den General-Intendanten von Hülsen vom Könige Friedrich Wilhelm IV. ein Gnadengeschenk erhielt und auch anderweitig durch vielfache Beweise der Anerkennung erfreut und geehrt wurde. Am 21. September 1861 verabschiedete er sich als Sarastro, um am 1. October in den Ruhestand zu treten. Doch erschien er auch nachher noch einigemal als Gast auf der Königl. Hofbühne. Er starb am 7. Juli 1876. Seine Tochter:

Zschiesche, Pauline, widmete sich ebenfalls der Bühne und wurde durch ihn ausgebildet. Sie war in Stettin, später in Aachen, Riga, Danzig und Berlin engagirt und nahm dann ein Engagement in Petersburg an.

Zschocher, Johann, geboren am 16. Mai 1821 in Leipzig, erhielt seinen ersten gründlichen Unterricht im Clavierspielen von Jul. Knorr. Trotz seiner Anlagen und seiner Liebe zur Musik musste er dem Wunsch seiner Eltern entsprechend als Lehrling in eine Buchhandlung treten. Erst später war es ihm vergönnt, sich ganz der Musik zu widmen. Nachdem er noch den Unterricht von Th. Kullak, Adolf Henselt und Franz Liszt genossen, errichtete er 1846 das bekannte Musikinstitut, das bald ein bedeutendes Ansehen errang und treffliche Resultate erreichte.

Zuane, genannt Chiozzotto und unter dem Namen Mistro oder Maestro Zuane bekannt, wurde zu Chioggia geboren und erhielt als Nachfolger von Giac. Filippo de' Servi die Stelle des ersten Organisten an der Markuskirche zu Venedig am 7. December 1406. Sein Nachfolger war Maestro Bernardino im April 1419. Die Manuscripte der Kirchenmusikstücke von Z. sind mit vielem Anderen aus den Archiven der Kapelle San Marcus verschwunden.

Zuanmaria (...), der älteste berühmte Cornetbläser zu Venedig, lebte in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts und gehörte zur Kapelle der San Marcus-Kirche daselbst. Der Poet Andrea Calmo, ein Zeitgenosse, belobt ihn sogar in seinen lateinischen Gedichten.

Zuber, Gregorius, Stadtmusikus und Violinist zu Lübeck um die Mitte des 17. Jahrhunderts, hat veröffentlicht: Paduanen, Gaillarden, Balleten, Cou-

ranten, Sarabanden u. s. w. von fünf Stimmen (Lübeck, 1649, 4°), erster Theil. Desgleichen für zwei und vier Stimmen nebst Generalbass, zweiter Theil (Frankfurt a. M., 1659, in 4°). Enthält 54 Stücke.

Zuccalmaglio-Waldbrühl, Wilhelm von, geboren 1805 zu Waldbrühl, studirte die schönen Wissenschaften und machte bedeutende Reisen. Er gehörte 1835 zu den Gründern der »Neuen Leipziger Musikzeitung« unter dem Namen Gottschalk Wedel. Bekannt ist er durch die in mehreren Sammlungen von ihm veröffentlichten »Nationalgesänge und Volkslieder aller bekannten Völkerstämme geworden. Er starb am 22. September 1860 in Leipzig.

Zuccari, Carlo, Componist und Virtuose auf der Violine, gehörte der italienischen Oper zu London an um die Mitte des 18. Jahrhunderts. In London gab er folgende Werke in den Druck: »*Art of Adagio playing*« (eine Sammlung von Violinsolos mit Bass continuo). Drei Trios für zwei Violinen und Bass. Auch kennt man von ihm sechs Violinconcerte im Manuscript.

Zuccari, Giovanni, dramatischer Componist, welcher gegen Ende des 17. Jahrhunderts zu Mantua geboren wurde, befand sich 1725 in Venedig und führte daselbst am Theater Apostolo Zeno seine Oper »Seleuca« auf. In der Breitkopf'schen Niederlage befand sich auch eine Cantate »*Come porra il mio cor*« von diesem Componisten.

Zuccarini, Giovanni Baptista, Kapellmeister zu Brescia, wo er 1550 geboren wurde. Er ist durch das folgende Werk bekannt: »*Dodici Sonetti a cinque voci*« (in Venetia, presso Angelo Gardano, 1586, in 4°, in Fol.).

Zucchelli, Carlo, Basssänger, zu London 1792 von italienischen Eltern geboren, trat 1814 zuerst in Novarra auf und sang dann bis 1818 in den italienischen Städten Modena, Livorno, Mailand und Rom, 1822 in London, nachdem in Paris an der italienischen Oper. Seine Stimme soll von ausserordentlicher Schönheit und guter Schulung gewesen sein, nur fehlte es ihm an Wärme des Vortrags.

Zucchino, Gregorio, geboren zu Brescia in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts, war um 1600 als theoretischer und praktischer Musiker bekannt. Gedruckt sind von seinen Werken: »*Harmonia sacra in qua motetta* 7, 8, 9, 10, 12, 16 *et* 20 *vocum, missae autem* 8, 12, 16 *vocibus contextae*« (Venetiae, 1603, in 4°). »*Motteti e Messe a* 4 *e* 5 *voci col organo*«, libro primo (in Venetia, appresso Vincenti, in 4°).

Zucconi, Lodovico, Venetianischer Pater, hat ein Werk unter dem Titel geschrieben: »*Pratica di Musica*«, wovon er den ersten Theil 1692 und den zweiten Theil 1722 zu Venedig drucken liess.

Zuchetto, Gregorio, genannt Mistro (Maestro) Zuchetto, war der erste Organist an der Hauptorgel der Markuskirche in Venedig. Er übernahm diese Funktion 1318 und überliess sie seinem Nachfolger Francesco da Pesaro 1337. Nach der Angabe des M. F. Caffi in seiner »Geschichte der Musik der Markus-Kapelle« war er auch zu gleicher Zeit Orgelbauer.

Zucker, Eleonore, geborene Bösenberg, 1768 zu Hannover geboren, war eine der berühmtesten dramatischen Sängerinnen des vorigen Jahrhunderts. Ihre schöne Altstimme hatte einen bedeutenden Umfang und ihr Gesang war von ergreifender Wirkung. Sie starb 1796 in Leipzig.

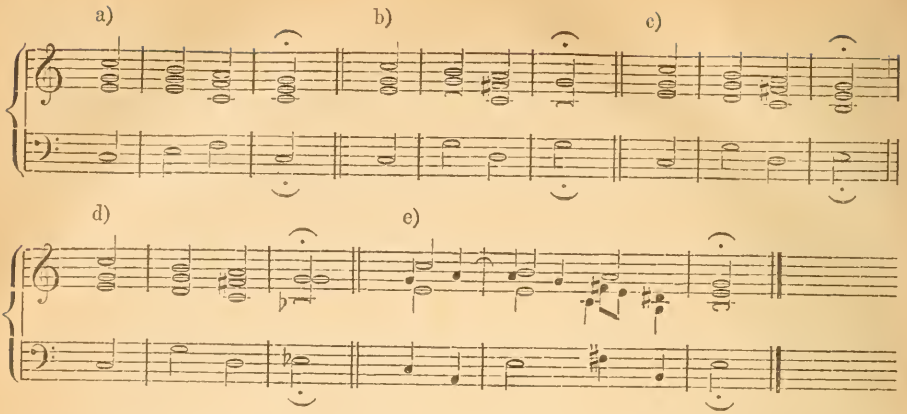
Zucker, Franzisca E. J., geboren am 28. April 1800 in Dresden, starb am 30. Juli 1826 als Sängerin an der Dresdener Hofoper. Sie war die Gattin des Kammermusikers Ludwig Haase.

Zünk oder **Zynk,** ältere Bezeichnung für Zink oder eine gemischte Stimme ähnlich wie Sesquialtera.

Zufalo (ital.), Flageolett.

Zufällig wird in mehrfacher Weise zur näheren Bezeichnung gewisser Töne, Accorde, Tonfolgen, Accordfolgen u. s. w. gebracht; wie:

Zufällige Ausweichung; so nennen einzelne Theoretiker die Ausweichung, welche nicht nothwendig in der Melodie eines Tonstückes geboten erscheint:



Streng in der Tonart ist nur die Bearbeitung a) der Choralzeile; schon bei b) wird eine neue Tonart gewonnen und c) und d) und e) entfernen sich immer mehr von der ursprünglichen Darstellung der Tonart. Diese Ausweichungen erscheinen dem entsprechend als zufällige, wenn man diese Classification überhaupt festhalten will.

Zufällige Dissonanzen sind einzelnen Theoretikern die Vorhalte und Wechselnoten, anderen die Durchgangsnoten; dem entsprechend sind

Zufällig dissonirende Accorde diejenigen, welche durch zufällige Dissonanzen, Vorhalte oder Wechselnoten und Durchgangsnoten entstehen.

Zufällige Versetzungszeichen, s. Versetzungszeichen, Vorzeichnung.

Zufall des Windes ist in der Orgelbauersprache das gehörige Eindringen des Windes in die Nebencanäle und Pfeifen.

Zuffi, Giovanni Ambrosio, Organist zu Mailand im Anfange des 17. Jahrhunderts, schrieb die folgenden durch den Druck bekannt gewordenen Compositionen: »*Concerti ecclesiastici a* 1, 2, 3, 4 *voci con basso continuo* 1 *e* 2 *parte*« (Mailand, 1621). »*Concerti e Magnificat a* 4 *voci*« (ibid. 1624).

Zug, Züge, beim Pianoforte das Pedal.

Zug bei der Orgel, s. v. a. Registerzug.

Zug bei der Posaune (s. d.).

Zug bei Spieluhren mit einem Harfenwerk ein elastisches Stück Eisen, welches gegen die Walze der Uhr auf einem Zapfen läuft; soll die Uhr *piano* spielen, so drückt ein in die Walze geschlagenes Stück Messing den Zug nieder und presst dadurch ein Tuch gegen die Saiten der Harfe; soll die Uhr hingegen *forte* spielen, so ergreift ein zweiter Stift den Zug und hebt ihn empor.

Zug und zwar einen Zug Drahtsaiten bilden 12 Röllchen Drahtsaiten von verschiedener bestimmt abgemessener Stärke zum Beziehen eines Instrumentes.

Zuggarah heisst bei den Arabern eine Art Sackpfeife, bestehend aus einem Bockfell und drei Röhren mit vier Löchern, so dass jede vier verschiedene Töne angiebt.

Zugtrompete, *Tibia ductilis*, wird auch die Discantposaune genannt, die kleinste Gattung der Posaune.

Zugwerk heisst die Coppel bei der Orgel, durch welche das Oberclavier vom Unterclavier heruntergezogen wird.

Zulatti, Giovanni Francesco, Dr. med. zu Venedig, geboren in Cephalonien, verfasste: »*Discorso della forza della musica nelle passioni, nei costumi et nelle malattie, e dell' uso medico del ballo*« (Venezia, presso Lorenzo, Bassegio, 1788, in 8°, 60 S.).

Zulehner, Carl, Mitglied der Akademie der Wissenschaften und Künste zu Mainz, daselbst geboren 1770, erhielt Unterricht in der Composition zu Paris und Mainz von Eckart, Philidor und Sterkel. Er lebte in Mainz als Orchesterdirektor und Lehrer der Composition noch 1830. Es erschien von

seinen Werken: »*Concerto facile pour piano et orchestre*«, op. 5 (Bonn, Simrock). »*Premier quatuor pour piano violon alto et basse*«, op. 12 (Mainz, Schott). »*Deuxieme, idem*«, op. 13 (Bonn, Simrock). »*Trio pour piano, violon et violoncello*«, op. 6 (Mainz, Schott). In demselben Verlage erschienen noch Sonaten für Clavier allein und für Clavier und Violine; Variationen, Fantasien für Clavier; Cantaten. Ausserdem hat sich Z. als Arrangeur für Clavier durch mehr als hundert Opern und Oratorien bekannt gemacht.

Zummârah bi-saon, eine ziemlich rohe Sackpfeife der Araber, deren Schlauch von behaartem Ziegenfell ist und neben dem Summer zwei gekrümmte Spielpfeifen mit vier und fünf Tonlöchern hat. (Abbildung s. in Weiss: »Kostümkunde«, II. 297.)

Zumsteeg, Johann Rudolph, ist geboren am 10. Januar 1760 zu Sachsenflur im Schöpfergrunde des ehemaligen Ritter-Canton Odenwald, wo sein Vater, als pensionirter Kammerlakei des Herzogs Carl von Würtemberg lebte. Dieser wusste ihm beim Herzog die Aufnahme in die Militärschule auf der Solitüde bei Stuttgart, in der bekanntlich Unterricht in den Wissenschaften und Künsten ertheilt, und die später auch zur Akademie erhoben wurde, zu erwirken. Z. sollte Anfangs Bildhauer werden, allein da man seine muslkalische Begabung früh erkannte, so trug man auch früh Sorge für die Ausbildung derselben, wozu die Herzogl. Hofkapelle, die zu den besten ihrer Zeit gehörte, vollauf Gelegenheit bot. Z. wählte das Violoncello zu seinem Hauptinstrument und da er auch selbstschöpferisches Talent verrieth, so ertheilte ihm der Kapellmeister Poli auch Unterricht in der Composition. Mehr als diesem verdankt er indess dem eigenen Studium der Werke von Mattheson, Marpurg, d'Alambert. Das innige Freundschaftsbündniss, das er hier mit seinem Mitschüler Fr. Schiller schloss, wirkte hauptsächlich bestimmend auf die Richtung, welche er einschlug. Wol wandte er sich mit Eifer der Instrumentalmusik und auch der dramatischen Musik zu, aber seine Haupterfolge, welche ihm zugleich einen Platz in der Geschichte der Entwickelung unserer Kunst sichern, errang er doch auf lyrisch-epischem Gebiete, auf das er namentlich durch Schiller hingeführt wurde. Nach Poli's Abgange 1792 wurde er zum Kapellmeister und Direktor der Oper ernannt und in dieser Stellung schrieb er zunächst mehrere dramatische Werke, welche für seine Zeit wenigstens ausserordentlichen Erfolg hatten. Ausser drei sogenannten Divertissements, die er auf Befehl des Herzogs componirte und bei deren Ausführung sich Prinzen und Prinzessinnen betheiligten, componirte er mehrere Opern, die in jener Zeit weite Verbreitung und viel Beifall fanden, wie »Die Geisterinsel«, die 1798, und »Das Pfauenfest«, die 1802 in Stuttgart mit bedeutendem Erfolge in Scene gingen. Ausserdem sind zu nennen: »Zalaor« und seine letzte Oper: »El Bondokani« oder »Der Kalif von Bagdad«, die er kurz vor seinem Tode beendete. Dieser ereilte ihn in der Fülle seiner ungebrochenen Schaffenskraft bereits am 27. Januar 1802 plötzlich und ganz unerwartet.

Z. gehörte einer Zeit an, in welcher Poesie und Tonkunst auf eine bisher ungekannte Höhe der Entwickelung geführt werden sollten. Goethe und Schiller waren in den Zenith ihrer gemeinsamen Thätigkeit getreten. Haydn hatte bereits seinen bestimmenden Einfluss zur Neugestaltung der Musik bedeutsam und folgenschwer geltend gemacht. Mozart's geniale Wirksamkeit fällt ganz in Zumsteeg's Lebenszeit und auch von Beethoven's erstem Auftreten konnte er Zeuge sein. Eigentlich selbstschöpferische Fähigkeiten, vermöge deren er an jener Neugestaltung sich hätte betheiligen können, besass er wol nicht, denn auch das Auffinden der Balladenform, wodurch er kunstgeschichtliche Bedeutung gewonnen hat, ist mehr das Produkt eines verständigen Calcüls, als genialer Inspiration, oder auch nur natürlichen Instinkts. Er hatte sich eine bedeutende Bildung angeeignet; mit Eifer und Ausdauer studirte er die alten Meister und als Mozart mit seinen unvergänglichen Werken ans Licht trat, war Z. einer der ersten, die sich unter den Einfluss dieses neuen

Gestirns stellten. Namentlich seine grösseren Balladen zeitigten unter den milden und doch so glänzenden Strahlen dieser neuen Sonne und gerade dieser Standpunkt war vielleicht der geeignetste, jene neue, dem Bedürfniss und den Mitteln seiner Zeit entsprechende Form anbahnen zu helfen. Um sie indess dann auch beseelen zu können, fehlte ihm freilich die überwältigende Macht der Empfindung. Daher schuf er nichts von wahrhaft bleibendem Werth. Seine Thätigkeit umfasste alle Formen, allein von alledem hat sich nichts dauernd erhalten, und auch seine Romanzen und Balladen haben historischen Werth nur als erste Versuche ihrer Gattung gewonnen. Die eigentlich entsprechende Form für die Ballade fand er überdies noch nicht, er hat im Grunde nur die der Romanze cultivirt und sie zur Rhapsodie erweitert. Den eigentlichen Balladenton zu finden war weder ihm noch seinen unmittelbaren Zeitgenossen und Nachfolgern: Reichardt und Zelter vergönnt. Z. wandte sich zunächst der Romanze zu, aber er erweiterte sie zur Rhapsodie. Nur in wenigen, wie »Una«: »Bleich flimmert in stürmender Nacht« hält er den einfachen Romanzenton fest, in der Regel versucht er die Romanze gewissermassen zu dramatisiren, indem er der Handlung bei seiner musikalischen Darstellung eingehender folgt, als es die ursprüngliche Form erfordert und verträgt. Der volksthümliche Romanzenstil bildet so bestimmt die Grundlage seines Bestrebens, dass er, auch in den weit ausgeführteren Balladen, in »Ritter Toggenburg«, »Die Büssende«, »Die Entführung«, »Leonore«, »Des Pfarrers Tochter von Taubenhayn« festgehalten erscheint. Z. folgt der stetig fortschreitenden Handlung in dem Bestreben, mit einem grossen Aufwande von Mitteln sie auch musikalisch darzustellen und zu entwickeln. Es ist das unleugbar der einzig richtige Standpunkt, und Z. fand nur deshalb nicht den rechten Balladenton, weil ihm der wirklich schöpferische Funke fehlte. Es entgeht ihm kaum ein Zug der ganzen Begebenheit, den er nicht, freilich häufig auch sehr handgreiflich darzustellen versuchte, allein er gewinnt dabei nicht den einheitlichen Balladenton, der all diese einzelnen Züge zusammenfasst, und den Löwe dadurch erreicht, dass er eine bestimmte mehr rhetorische Gesangsphrase erfand, die er mit den, durch die weitere Entwickelung gebotenen Modificationen durchweg festhält und nach der er die Bedeutsamkeit und Ausführung der einzelnen lyrischen Partien bestimmt. Selbst bei den oben erwähnten weit ausgeführten Balladen Zumsteeg's bildet jener volksthümliche Romanzenstil die Grundlage und fortwährend nach den weit ausschweifenden Malereien kehrt er immer wieder auf die ursprüngliche Romanze zurück. Damit bereitete er nur die eigentlich entsprechende Form der Ballade vor, ohne sie selbst fertig hinzustellen. Von seinen dramatischen Werken sind noch zu nennen: »Das tartarische Gesetz«, »Reneau und Armide«, »Tamira«, »Schuss von Gänsewitz«, »Die Räuber«. — Seine Lieder wurden ebenfalls viel gesungen, besonders »Colma«. Ausserdem sind noch zu erwähnen: Ein ganzer Jahrgang von Kirchenstücken für das Jahr 1796, von denen 17 Cantaten in Partitur erschienen; ferner: »*L'Amor timido*«, »*Cantate di Metastasio a voce sola con Pf. ed Orchestra*«; »Die Frühlingsfeier«, Ode zur Declamation mit Orchesterbegleitung; »Trauercantate«; »Requiem auf den Tod des Grafen Zeppelin« und ein Concert und Duos und Sonaten für Violoncello.

Zunft. Wie die Handwerker, so begannen auch die Musiker im 13. Jahrhundert zu gegenseitiger Wahrung ihrer Rechte und Standesinteressen und um eine mehr systematische Ausbildung in ihrem Beruf herbeizuführen, Vereine, Genossenschaften und Bruderschaften zu gründen und diese zünftig abzuschliessen. Im Artikel Meistergesang ist nachzulesen, wie dem entsprechend die Gilde der Meistersinger entstand; der Cameradschaft der Hof- und Feldtrompeter und Heerpauker gedenkt der Artikel Trompeter und wie auch die wandernden Musikanten der ältesten Zeit solche Bruderschaften gründeten, wie sie endlich sesshaft wurden und wie die Stadtpfeifereien

entstanden, die mit allerhand Privilegien ausgestattet waren, ist in den verschiedenen Artikeln Spielleute, Stadtpfeifer, Oberspielgrafenamt u.s.w. erörtert worden. Bereits im 15. Jahrhundert erscheinen die äusseren Verhältnisse der Musiker in dieser Weise organisirt. Jede grössere Stadt hatte in der Regel ihre Cantorei und ihre Stadtpfeiferei. Jene stellte den Sänger-, diese den Instrumentalchor; jene stand unter dem Cantor, diese unter dem Stadtmusikus, und wenn auch beide einander meist nebengeordnet waren, so musste sich doch wol überall der Stadtpfeifer mit seinen Stadtpfeifergesellen den Anordnungen des Cantors fügen. Sie mussten diesem jederzeit zu »Wunsch und Willen sein«. Die Stadtpfeifereien nun unterlagen einem strengen Innungszwang; jeder, der in die Zunft aufgenommen werden wollte, musste sich als Lehrling aufdingen lassen und auch dies geschah nur, wenn er die vorgeschriebenen Bedingungen zu erfüllen vermochte; er musste dann nach überstandener Lehrzeit, die ebenfalls fest bestimmt war, losgesprochen werden, ging wie die Handwerker dann auch auf Wanderung als Stadtpfeifergeselle, bis er das Glück hatte, selbst Meister einer Stadtpfeiferei als Stadtmusikus zu werden. Die Pflichten wie Privilegien dieser Stadtpfeifereien sind im Artikel Stadtmusikus bereits besprochen. Die Cantoreien waren nicht so streng zünftig in sich abgeschlossen, weil sie weniger aus Musikern von Beruf bestanden. Den Stamm bildeten zunächst die stimm- und talentbegabten Schüler der gelehrten oder auch der Elementarschulen des Ortes. Daneben waren für die Ausführung der Männerstimmen eine bestimmte Anzahl »Choralisten« angestellt, die meistens dem Lehrerstande, aber auch anderen Berufszweigen angehörten. Auch diese Cantoreien hatten gewisse Beneficien, unter denen hauptsächlich der freie Schulunterricht für die ihr angehörenden Schüler zu rechnen ist; die aussergewöhnlichen Dienstleistungen bei Hochzeiten, Begräbnissen und anderen feierlichen oder festlichen Gelegenheiten wurden ihnen auch besonders honorirt. Bereits im Anfange des 17. Jahrhunderts hatte jede Stadt ihre Musikantengilde und dieser gehörten oft, wie wir aus mehreren Berichten über sie ersehen, nicht nur die Musiker von Beruf, sondern sämmtliche hervorragende Persönlichkeiten der Stadt an. Im zweiten Band der: »Historisch-Kritischen Beyträge zur Aufnahme der Musik« giebt Friedrich Wilhelm Marpurg: »Nachricht von der ehemaligen musikalischen Gilde in Friedland« und bringt die »*Leges musicales*«, wie sie 1600 wiederum erneuert wurden, in folgender Darstellung:

Omnia ad Gloriam Dei.

Nach dem E. E. ganzen sitzenden Rath und dem Ehrwürdigen Ministerio allhier zu Friedeland, im Jahr nach unseres Heylandes und Seligmachers Jesu Christi Gebuhrt 1600 am Sonntag *Quasimodo geniti* die Herren Schulcollegen und andere alte vornehme Bürger dieser Stadt erschienen, und Uns etliche alte Urkunden und Briefe mit angehängten Siegeln vorgewiesen haben, woraus klärlich zu sehen gewesen, welcher Gestalt die hochlöbliche Gilde der Musikanten allhier vor undenklichen Jahren vom Römischen Pabst und Kayser priwiligiret, und mit vielen Immunitatibus und Gerechtigkeiten begnadigt worden: Sie Uns auch daneben etliche gewisse musikalische Leges und Specialprivilegia vorgezeiget, unterthänigst und fleissigst bittend, dass Ihnen dieselben nach fleissiger Revolution (weil sich etliche junge Bürger, der Music erfahren, in Ihrer Societät zu begeben, altem wohl hergebrachten Gebrauch nach anwerben lassen) von Uns nicht allein confirmiret, besondern auch audagiret und vermehret, wie auch neue Aelterleute, weil die vorigen selig gestorben, zugeordnet werden möchten. Weil Wir denn nach fleissigem Nachsinnen befunden, dass diese hochlöbliche Gilde ihren grossen Nutzen habe und bringe, und insonderheit zu Gottes Lob und Ehren von den lieben Alten gestiftet und angesehen sind: Als haben wir Ihnen Ihr billiges Suchen und Begehren zu denegiren keinen Fug und Ursach gehabt, sondern confirmiren, ratificiiren und bestättigen viel-

mehr nachgeschriebene Leges und Gesetze, wie auch Special-Privelegia hiemit aufs neue in allen Puncten und Clauselen, im Namen des Herrn, welchen die heiligen Engel selber mit einem schönen und lieblichen Trisagio angesungen haben, und die der liebe David auf allerley musicalischen Sayten-Spiel zu rühmen und zu loben befohlen hat Und geben nicht allein zu, dass über nachgeschriebene Leges steif und vest von den Vorwesern und Aeltesten dieser Gilde soll gehalten werden, sondern Wir wollen sie auch dabei schützen, handhaben und dieselben unwiedertreiblich und unwidersprechlich gehalten haben, und die dawider sprechen, sofern sie sich der Aeltermänner Strafe nicht submittiren wollen und die Sache vor Uns oder Unsere Subdelegirte gebracht werde, der Gebühr und dem Verbrechen nach, ohne Ansehen der Person zu strafen wissen. Dessen zu mehrer Beglaubigung sind diese Leges am Ende mit Unseres regierenden Herrn Bürgermeisters und des Herrn Präpositi eigenen Händen Tauf- und Zunamen unterschrieben und bezeichnet.

Leges.

1. Bleibet demnach die Inspection über diese Musicantengilde E. E. Rath, doch dass dieselbe verrichtet werde durch solche Personen, die vorher dieser Gilde mit Eyd und Pflichten zugethan und verwandt sind.

2. Soll sich keiner unterstehen, die Altermannschaft anzumaassen, und sie den ordentlicher Weise *per legitima Vota* von E. E. Rath oder dessen Subdelegirten dazu erwehlet und constituirt werden.

3. Sollen die Alterleute aus den Gildebrüdern eligirt, und mit dem gewöhnlichen Altermannseyde, ehe Ihnen die Lade anvertraut wird, zuvor beleget werden.

4. Sollen die Alterleute die alten Urkunden, Privilegien und sonderlich die Obligationes, goldene und silberne Pfänder, der Gilde silberner Willkommen, Schaalen und Löffeln in gute Obacht nehmen, von den ausgeliehenen Geldern die Zinsen jährlich zu rechter Zeit einfordern, richtige Register halten, und die Zinsen, dafern nicht andere Ausgaben vorfallen, der Gilde zum Besten wieder austhun.

5. Sollen die Alterleute jährlich auf Martini von Einnahme und Ausgabe E. E. Rathsdeputirten Rechnung thun.

6. Sollen die Leges alle Jahre einmahl der löblichen Societät vorgelesen werden, damit sich nachmahls die Jüngsten der Unwissenheit halben nicht zu entschuldigen haben.

7. Soll keiner in die Musikantengilde zum Mitgliede auf- und angenommen werden, er sey denn in seiner Jugend zur Schule gehalten und darinnen von Kindes-Beinen auf zum Guten angewiesen, und in der Musica geübet worden.

8. Soll auch niemand dazu verstattet werden, er verstehe denn ein Wörtlein Latein und kenne die Noten.

9. Wenn er dieselbe kennet, soll er auch angeloben, dass er sich bey dem Exercitio Musico privatim fleissig üben, und seine Stimme in der Kirche und anderen Conventibus und etlichen Gastereien Gott zu Ehren, erschallen lassen wolle.

10. Soll sich ein angehender Bruder verpflichten, dass er auch seine Kinder, so er deren hat, von Jugend auf in der Musik informiren lassen wolle.

11. Soll keiner admittirent werden, er habe denn Zeugniss eines ehrlichen Lebens und Wandels und stelle zuvor zwey Bürgen.

12. Wenn sich nun neue Musikantenbrüder finden, und sich zu dieser Gilde begeben wollen, so sollen sie sich bey den Herren Altermännern gebührend angeben, welche alsdann das ganze Amt sollen bescheiden lassen, die Jüngsten vorstellen, Ihnen die Leges vorlesen, die Privilegia und alte Urkunden aus der Lade vorweisen und wenn Sie vorher zugesagt, dass sie altem, üblichem wohl hergebrachtem Gebrauch nach einen Gülden und eine halbe Tonne Bier geben

wollen, Sie nach abgelegtem Eyde zu Brüdern auf und annehmen, und allen Gilde-Beneficien theilhaftig machen.

13. Sollen sich die Jüngsten altem Gebrauch nach, den silbernen Willkommen auszutrinken *pro in gressu* nicht verweigern.

14. Sollen auch die Jüngsten dieser Gilde nicht allein den Alterleuten, sondern auch den anderen Mittelsten gebührende Reverenz und Obsequenz leisten.

15. Wenn Ihnen Heimligkeiten offenbahret werden, sollen sie dieselben nicht reveliren, noch aus dem Amte schwatzen.

16. Wenn der Cantor sie auf die Schule zu kommen es sey Fest- oder Sonntag, eine Motetam oder Concert zu tentiren bitten lasset, sollen sie sich willigst, gerne und gerechter Zeit stellen.

17. Sollen Sie sich in der Kirche bey Zeit, die Musicam zu zieren auf vorhergehendes des Cantors Einladen, unweigerlich, es sey denn, dass Sie aus besonderen Ehehaften abgehalten werden, einstellen.

18. Dafern Sie hören, oder erfahren, dass etwas ungebührliches wider diese Gilde, oder die edle Musik geredet und ausgesprenget werde, sollen Sie es bei Ihrem Eyde nicht verschweigen, sondern den Alterleuten entdecken.

19. Sollen Sie sich keines Fluchens, Schwörens, oder anderer Gotteslästerlichen Worten gebrauchen, oder deswegen, da es, welches Gott verhüten wolle, geschehen würde eine ansehnliche strafe zu ersezen gewärtig sein.

20. Sollen Sie sich, wenn Ihnen zum Exercitio Musico ein lustiges Ständlein deputiret worden, oder wenn Sie sonsten aus erheblichen Ursachen von den Alterleuten convociret worden, nicht absentiren, sondern als Friedliebende *Harmoniaci in denominatiuo horae puncto et loco* sistiren, oder im widrigen Falle sich der Alterleute eigenen erwehlten Strafe subjiciren.

21. Weil auch leider! diese böse und schändliche Gewohnheit mit eingerissen, dass, wenn sich die Herren Amtsbrüder mit einer lustigen Music ergetzen, und mit einem Ehrentränklein erfrischen und erfreuen wollen, sich oftmahls Haderkatzen aufwerfen und sehen lassen, und solche lustige Fröhlichkeit in eine Stänkerey verkehret, so sollen die Alterleute Macht und Gewalt haben, solche Zanksüchtige *pro delicti qualitate* willkürlich abzustrafen.

22. Wenn auch Differentien und Missverstände, welches doch Gott gnädigst verhüten wolle, unter einem und anderen dieser Gilde erwachsen würde, so sollen diese Streitigkeiten nicht alsbald E. E. gantzen Rath, viel weniger der hohen Obrigkeit werden, sondern wenn sie die Alterleute nicht beylegen könnten, sollen von E. E. Rath Commissarien verordnet und die Sachen nach genugsahmer Deliberation gütlich und friedlich componiret und geschlichtet werden.

Altermans Eyd.

Ich N.N. schwöre einen körperlichen Eyd, dass ich nebst meinem Mitältesten der Musikantengilde mich nicht allein ehrlich und redlich, wie es einem Altermann wohl anstehet verhalten und also den jungen Amtsbrüdern mit gutem Exempel vorleuchten, sondern auch der Lade Gerechtigkeit und Kleinodien, so darin vorhanden, in guter Acht haben, richtige Register und Rechnung halten und ablegen, und also in allewege der Gilde Bestes und Aufnehmen suchen, und desswegen meinen eigenen Nutzen und Frommen hindan setzen und mich keiner Finanzerei gebrauchen will. So wahr ich ein ehrlicher Mann bin.

Priuilegia.

1. Es soll ein jeder Amtsbruder der Musikantengilde Macht haben, in den gewöhnlichen Stülen im Chor, wenn es ihm in den Sonntags- oder Wochenpredigten belieben wird, zu stehen oder sich niederzusetzen.

2. Mag Er sich auch, wenn Er zu Gottestische gehen will, ebenmässig dahin verfügen.

3. Wenn einer aus der Gilde verarmt, soll ihm aus der Lade, so etwas

darinnen vorhanden, hülfliche Hand geleistet und nach Nothdurft vorgestrecket werden.

4. Wenn einer daraus verstirbet, soll der Cantor vor der Thür zum besten und zierlichsten er immer kann, musiciren und ihn umsonst zu Grabe singen.

5. Soll der Verstorbene von acht Zunftbrüdern mit schwarzen Kleidern und langen Trauermänteln, aufs beste und ehrlichste angethan zu Grabe getragen werden.

6. Sollen ihn die anderen Amtsbrüder, keiner ausgeschlossen, zu seiner Ruhestatt begleiten helfen.

7. Soll er auf St. Marien Kirchhof ohne Widerspruch der Herren Oeconomorum Christlich begraben werden.

8. Soll ihm aus der Kirche das schwarze sammtne Baldecken auf dem Sarg ohn Entgelt dargereicht werden.

9. Sollen ihm alle Glocken in beyden Kirchen nachgelautet werden.

10. Sollen ihm der andern Amtsbrüder Weiber zu Ehren fein zierliche Kränze auf den Sarg verfertigen und dieselben zum Gedächtniss in der Kirche aufsetzen.

Das lange Verzeichniss der Mitglieder dieser Musikanten-Gilde in Friedland führt neben dem Stadtmusikus und seinen Stadtpfeifergesellen, dem Cantor und Organisten auch eine ganze Reihe von Männern anderen Berufes an: Pastoren, Consuln, Notare, Senatoren u. s. w., so dass man wol annehmen darf, die angesehensten Männer der Stadt hatten sich in die Musikanten-Gilde aufnehmen lassen.

Zunge, Zungenstoss, die bei einzelnen Blasinstrumenten wie bei der Trompete stossende Bewegung der Zunge, durch welche die Luft stossweise in das Instrument getrieben wird. Bei der Flöte und der Trompete wird ein glatter und fest abgegrenzter Ton dadurch erzeugt, dass mit dem Zungenstoss zugleich gewisse Silben verbunden werden. Diese Weise der Tongebung ist sehr alt; schon Agricola in seiner *Musica instrumentalis* 1545 giebt eine besondere Anweisung unter der Ueberschrift:

»Volget von der Zungen bewegung odder application auff den Pfeiffen«

„Ich will dir nicht bergen noch eins,
Welch's auff Pfeiffen nicht ist ein kleins.
Sondern das vornemste stück zwar
Vnter andern, glaub mir fürwar
Nemlich wie die Zung im mund gfürt
Auff die Noten wird applicirt."

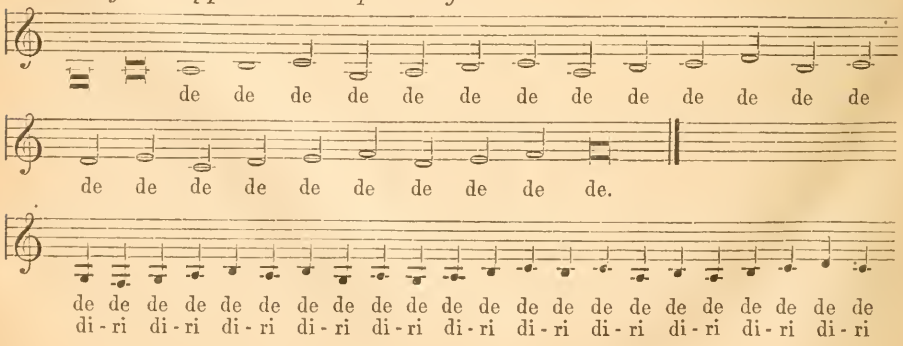
Dann

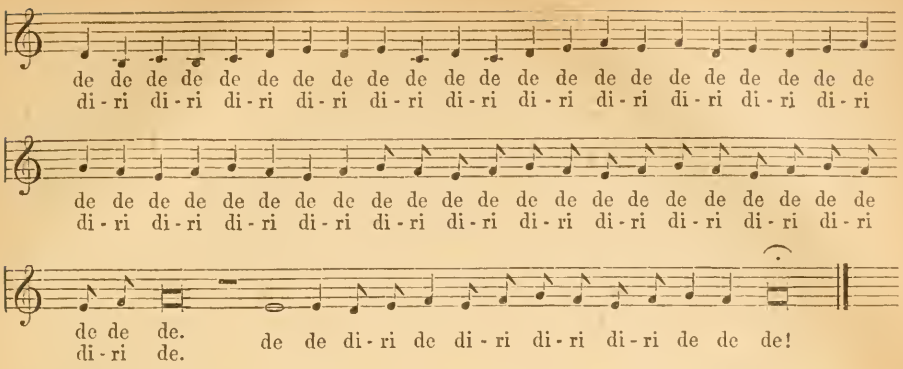
»Volget noch das Exemplum von der Zungen application:«

„Wiltu das dein Pfeiffen besteh
Lern wol das dirdiride;
Dans gehört zu den Noten klein,
Darumb las dirs ein spot sein."

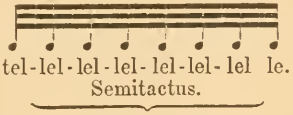
Dann giebt er:

Linguae applicationis paradigma:





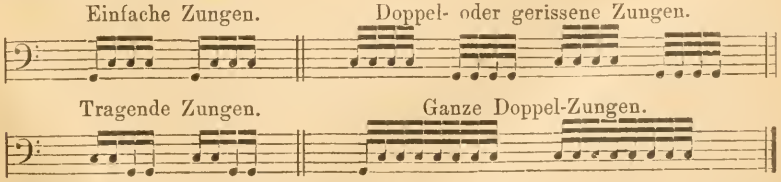
»Etzlich brauchen im Coloriren diese Art, und nennen es die Flitterzunge, wie folget:



Hieraus geht hervor, dass nicht erst Quanz, wie man immer noch hartnäckig behauptet, die Zunge lehrte, sondern dass sie bereits mehr als 200 Jahre früher bekannt war. Quanz wandte nur andere Silben an: tid'll und tid'lldi (»Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen«. Berlin, 1752) und Tromlitz (»Ausführlicher und gründlicher Unterricht, die Flöte zu spielen«. Leipzig, 1791) verwandelte dann das »i« in »a«, so dass bei ihm die Zunge mit der Silbe tad'll geblasen wurde. Auch Altenburg hat nicht etwa die Zunge für die Trompete erfunden, sondern er giebt in seinem »Versuch einer Anleitung zur heroisch-musikalischen Trompeter- und Pauker-Kunst« (Halle, 1795) nur Bericht darüber. Er sagt pag. 92: »Die deutschen und gelernten Trompeter haben besonders in diesem Feldstückblasen vor anderen einen grossen Vorzug, denn sie bedienen sich hiezu gewisser Manieren und Vortheile, wodurch das Feldstück- und Principalblasen sehr ausgeschmückt und verbessert wird. Sie heissen: Zunge oder Zungenschlag und Haue.

»Die erste benennt man darum so, weil man sie nicht anders als durch einen gewissen Schlag und Stoss mit der Zunge, vermittelst Aussprechung etlicher kurzer Silben in das Mundstück hervorbringen kann. Dieser Zungenschlag ist von verschiedener Art, denn man braucht hierzu wol bei der einfachen als doppelten Zunge nicht einerlei Aussprache der Silben. Ich trage kein Bedenken, das Geheimniss zu entdecken, da ich weiss, dass es niemandem zum Nachtheil gereichen wird. Es besteht nemlich darein, dass sie zur einfachen Zunge nur die vier Silben ritiriton oder auch ritikiton gebrauchen und bey der Doppelzunge noch die Silbe ti vorsetzen, also tiritiriton oder tikitikiton.«

Auch beim Paukenschlagen heissen gewisse Figuren Zungen. Altenburg giebt folgende an:



Zunge, Zungenblatt, franz.: *Anche*, heisst ein Streifen von Messing oder Neusilber an Orgelpfeifen, der auf der länglichen Oeffnung des Mundstücks

derselben liegt, und durch den, vermittelst des Ventils eindringenden Wind in eine zitternde Bewegung gesetzt wird, wodurch ein eigenthümlich schnarrender Ton erzeugt wird. Diese Zungenregister (s. d.) heissen deshalb auch Schnarrwerke. Die Zunge ist durch ein, von unten nach oben eingetriebenes Keilchen so befestigt, dass sie entweder bei jeder Doppelschwingung auf das Mundstück aufschlägt — die Zunge heisst dann aufschlagende — oder in dasselbe eintritt, die Zunge heisst dann durchschlagende Zunge. Die letztere Art — die durchschlagende Zunge, welche Ende des vorigen Jahrhunderts von Kratzenstein, einem Petersburger Orgelbauer, der durch das Cheng der Chinesen darauf gebracht worden war, eingeführt wurde — ist der ersten vorzuziehen, da sie den Pfeifen einen milderen, edleren Klang giebt als jene. An dem Kopf ist ein Absatz, der dazu dient, das Mundstück mit der Zunge winddicht in den Fuss des Stiefels zu bringen. Letzterer ist der Theil der Zungenpfeife, in den die Luft aus den Windladen strömt. Auf der Zunge im Stiefel befindet sich ein starker gebogener Draht, die sogenannte Krücke, mit welcher der vibrirende Theil der Zunge verlängert und verkürzt werden kann; sie dient dazu, die Pfeife abzustimmen. Der oben erwähnte Kopf ist aus Holz gefertigt (vierkantig) oder aus Metall (rund). In der Mitte des Kopfes ist ein rundes Loch, in welches von oben her der sechste Theil der Zungenstimmen gesetzt wird: das ist der Aufsatz oder Schallbecher. Dieser hat meistens die Form eines umgekehrten Kegels oder einer auf der Spitze stehenden Pyramide. Oft sind die Aufsätze auch zwei zusammen verbundene Kegel oder Pyramiden, oder hohle Kugeln, oder sie haben cylindrische oder prismatische Form.

Die Mittel, durch welche die Zungenstimmen verschiedene Klangfarbe oder Stärke erhalten können, sind: die Stärke der Luftverdichtung im Pfeifenfusse, das theilweise Aufschlagen oder Durchschwingen der Zunge, die verschiedene Grösse, welche eine Zunge bei einerlei Tonhöhe haben kann, und die Form und Grösse der Aufsätze. Gegenwärtig werden die aufschlagenden Zungen nur für die Posaune angewendet, für alle übrigen Stimmen dagegen fast immer die durchschlagenden Zungen.

Zungen beim Flügel und Spinett nannte man die kleinen Stückchen Holz, in welche die Kiele von Rabenfedern eingesetzt sind, mit welchen bei diesen älteren Instrumenten die Saiten angerissen wurden.

Zungenblatt nennt man auch das dünngeschabte Schilfrohrblatt, das auf den Clarinettenschnabel aufgebunden wird (s. Clarinette).

Zungenform ist ein Werkzeug, mit welchem die Zungen der Orgelpfeifen (s. o.) gebildet werden. Es besteht aus einer eisernen vierseitigen Platte, die am Rücken und dem einen Ende abgerundet ist. Für die verschiedenen Zungen sind auch verschiedene Zungenformen nöthig.

Zungenregister bei der Orgel sind in der Construktion von Labial-Registern sehr verschieden. Die eigentlichen Pfeifen (Aufsätze, Schallbecher) der Zungenregister tragen zum specifischen Klange nichts bei, sondern dienen nur dazu, den Ton voll erklingen zu lassen. Der Ton selbst wird im Mundstück erzeugt und erhält durch die in demselben angebrachte Zunge (s. d.) sein specifisches Klanggepräge.

Zungenstimme, s. v. a. Zungenregister.

Zungenstoss, s. v. a. Zunge bei den Blasinstrumenten (s. d.).

Zungenwerk, s. v. a. Zungenregister.

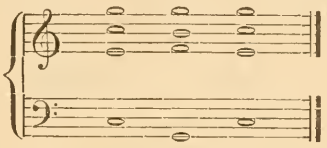
Zurna, ein der Oboe ähnliches Instrument, das bei der Militärmusik der Türken gebräuchlich ist. Es ist eine Art Schalmei, mit neun Tonlöchern; in dem sehr breiten unförmlichen Rüssel befindet sich ein dünnes Rohrblättchen zum Anblasen. Das Instrument giebt, gewaltsam angeblasen, einen schneidend gellenden Ton.

Zurückblasen ist ein Signal, mit welchem bei der Jagd den Treibern angezeigt wird, dass noch Wild nachgeholt werden muss.

Zurückfall oder Zurückschlag, s. v. a. *Ribattuta* (s. d.).

Zurückhaltung, s. Verzögerung, Vorhalt.

Zusammengesetzte Intervalle heissen die den Umfang der Octave überschreitenden Intervalle. Die, welche innerhalb des Umfangs einer Octave liegen, also immer unmittelbar auf den Grundton bezogen sind, heissen einfache. $C-E$ oder $c-e$ oder c_1-e_1 u. s. w., sind einfache Terzen wie $C-F$, $c-f$, c_1-f_1 einfache Quarten u. s. w. $C-e$ dagegen umfasst eine Octave und eine Terz; $C-g$ eine Octave und eine Quint; dies sind demnach zusammengesetzte Intervalle. Bei ihrer melodischen Verwendung bezeichnet man sie mit None, Decime, Undecime, Duodecime u. s. w., bei der Feststellung der harmonischen Verhältnisse der Intervalle dagegen nach der Weise der einfachen:



Auch in dieser weiten, den Umfang der Octave und demgemäss der ursprünglichen Intervalle weit überschreitenden Lage, heissen die Intervalle des Dreiklangs und des Septimenaccordes immer Terz, Quint, Octave und Septime. Sollen diese zusammengesetzten Intervalle näher bezeichnet werden, so geschieht dies durch Angabe der Octave, als doppelte oder zweifache, drei- und vierfache Octave. Die Terz $C-e$ ist eine zweifache, $C-e_1$ eine dreifache, $C-e_2$ eine vierfache Terz u. s. w. Nur beim accordischen Aufbau und bei der melodischen Führung bezeichnet man einzelne zusammengesetzte Intervalle als solche, wie die None, Decime, Undecime, Duodecime, Terzdecime; wir unterscheiden Nonenaccorde, Undecimen- und Terzdecimenaccorde, Nonen-, Decimen-, Undecimen-Sprünge in der Melodieführung und bestimmen darnach die Umkehrungsformen (s. d.).

Zusammengesetzte Tactart, s. Tact und Tactart.

Zusammenklang, s. Accord.

Zuschnitt bei der Orgel, s. v. a. Mensur (s. d.).

Zwangspielleute nannte man zur Zeit der Zünfte die Musiker, welche das ausschliessliche Recht erworben hatten, in bestimmten Distrikten gegen Bezahlung Musik zu machen. Es war dies Privilegium in der Regel mit den Stadtpfeifereien verknüpft (s. d.), doch hatten auch die Grundherrn den Musikzwang, d. h. das Recht, Zwangspielleute zu ernennen, das Privilegium, innerhalb des betreffenden Bereichs gegen Entgelt zu musiciren, zu vergeben.

Zwei, die Ziffer 2 bezeichnet die Secunde, den Secundenaccord, den zweiten Finger bei der Fingersetzung und bei der Orgelapplicatur den rechten Fuss.

Zweichörig heisst das Tasteninstrument, bei dem eine Taste zwei Saiten ertönen macht.

Zweichörig ist ein Tonstück, bei dessen Ausführung zwei, selbständig geführte Chöre sich betheiligen.

Zweier heisst ein aus zwei Tacten bestehendes rhythmisches Glied einer Periode.

Zweifache Intervalle, s. Zusammengesetzte Intervalle.

Zweifacher Contrapunkt, s. v. a. doppelter Contrapunkt.

Zweifüssig, Zweifusston, s. Fuss, Fusston.

Zweigesang, s. v. a. Duett.

Zweigestrichen heisst die sechste Octave unseres gegenwärtigen Tonsystems, s. Octave, Tonsystem, Notenschrift.

Zweihalbe-Tact, der einfache gerade Tact, mit zwei Halben (𝅗𝅥 𝅗𝅥) als Tactglieder, s. Allabreve.

Zweistimmig ist jeder von zwei abweichend gehaltenen Stimmen ausgeführte Satz. Ueber die besondere Behandlung derselben siehe die Artikel Duett, Duo, Contrapunkt, Kanon u. s. w.

Zweistimmiger Gesang ist vom Duett darin unterschieden, dass bei ihm nicht wie bei diesem, die Stimmen möglichst selbständig geführt sind, sondern dass eine Stimme Hauptstimme ist, die Melodie führt und die andere nur begleitend hinzutritt.

Zweitelnote = Halbe Note.

Zweitritt, auch Hopstritt und Dreher genannt, ist ein älterer deutscher Tanz, der im $^2/_4$- oder $^3/_4$-Tact steht. Im Zweivierteltact bildet ein, im $^3/_4$ bilden zwei Tacte ein *Pas.* Im 16. und 17. Jahrhundert war er als sehr wild »berüchtigt«.

Zweiunddreissigfüssig, s. Fusston.

Zweiunddreissigstheilnote, ihrem Werth nach der zweiunddreissigste Theil einer ganzen Note, sie hat diese Form:

Zweiunddreissigstheilpause hat die Geltung einer Zweiunddreissigstheilnote.

Zweivierteltact, die einfache gerade Tactart, deren zwei Tactglieder Viertel sind.

Zweizweiteltact, s. v. a. Zweihalbetact, Allabreve.

Zwerchflöte oder Zwerchpfeife, s. v. a. Querflöte oder Querpfeife.

Zwickvorschläge nennt man die kurzen oder unveränderlichen Vorschläge, weil sie so kurz als möglich angegeben werden sollen.

Zwischenact, *Entreact*, im engeren Sinne die, zwischen die Ausführung der verschiedenen Acte eines dramatischen Werkes fallende Zeit, während welcher die Darstellung unterbrochen wird. Bekanntlich sind die grösseren Werke dramatischer Kunst — mit wenig Ausnahmen — in Acte getheilt. Nach Beendigung eines jeden Acts wird dann die Bühne durch einen Vorhang für die Zuschauer geschlossen, um die weiteren nöthigen Vorbereitungen, die entsprechenden Veränderungen der Scene vorzunehmen. Die Zeit, welche zwischen dem Ende des Acts und dem Beginn des neuen liegt, heisst der Zwischenact. Früh indess war man auch darauf bedacht, diese Zwischenacte für die Zuschauer unterhaltend zu machen. So entstanden schon im Mittelalter die sogenannte Interscenia, Intermezzi, Interludia u. s. w. Sie wurden anfangs zugleich meist dazu benutzt, dem Zuschauer die Handlung des eigentlichen Dramas näher zu legen, ihm dies verständlicher zu machen. Diesen Zweck verfolgten die Interscenia namentlich bei den Schulkomödien, die auf den Gelehrten- und Klosterschulen häufig ausgeführt wurden. Diese waren vorwiegend in lateinischer Sprache abgefasst, und da nicht alle Zuschauer der fremden Sprache mächtig waren, wurden für sie deutsche Interscenia oder Aufzüge eingeschaltet. »Darbey aber«, heisst es in dem Vorwort der: Relation von dem herrlichen Actu Oratorio, welcher zu Coburgh den 14. Juni dieses, 1630, Jahrs im Collegio daselbsten zu Ehren dem Durchlauchtigsten hochgeborenen Fürsten vnd Herren, Johann Casimir Hertzogen zu Sachsen, Gülich, Cleve vnd Berg etc. In habitu, zu glorwirdiger Gedächtniss dess gewünschten Geburts-Tags ist gehalten worden, weil viel Erbare Matronen vnd Jungfrawen, der vornehmen Procerum, Civium und Hispitum zu geschweigen, sich dabey gefunden, hat es die Nothdurfft erfordert, neben den Lateinischen zierlichen Orationibus, welche die Studenten des Gymnasij stadlich gestellet, etzliche deutsche Interscenia oder Aufzüge beizufügen, vnd damit die Zuhörer zu erlustigen«*). In diesen Interscenia herrscht meist der Humor und zwar in sehr ausgelassener Weise; doch sind sie häufig auch mit dem ernsten Inhalt der eigentlich lateinischen Tragödie, der sie nur als Zwischenspiele dienen, in einen gewissen Zusammenhang gebracht, indem sie entweder die lustige Kehrseite der ernstern

*) Vergl. Reissmann: „Allgemeine Musikgeschichte", Bd. II, pag. 172 ff.

Ereignisse jedes Acts zeigen, oder aber die mehr alltäglichen und gewöhnlichen Seitenstücke, die das Leben jener Zeit dazu lieferte, geben. Allmälig verloren sie indess diesen Zusammenhang und so entstanden daraus jenes selbständige Intermezzo, Intermede, das namentlich in Italien und Frankreich im 17. und 18. Jahrhundert sehr beliebt war und ebenso als Zwischenspiel zu ernstern Tragödien, wie auch in selbständigen Aufführungen gepflegt wurde und beliebt war. Mit der wachsenden Ausbildung, welche die Instrumentalmusik gewann, wurde diese auch der dramatischen Darstellung dienstbar; die obenerwähnten Interscenia wurden meistens gesungen, unter Begleitung von Instrumenten; als diese dann zu immer selbständigerer Ausbildung gelangten, lag es zu nahe, der Instrumentalmusik allein die Ausführung solcher Interscenia zu übertragen. Die ältere französische Oper wurde nicht nur durch einen Instrumentalsatz eingeleitet, sondern auch jeder Act erhielt seine Einleitung oder die Acte wurden durch eine Sarabande u. dergl. getrennt. Diese Praxis kam ganz naturgemäss auch beim recitirenden Drama zur Anwendung, umsomehr, als dies häufig die Dienste der Instrumentalmusik während der Action beanspruchte. Wie bei den Intermezzi war indess auch bei dieser Zwischenactsmusik der ursprüngliche Zweck: das Verständniss und die Auffassung des bestimmten Dramas dem Zuschauer zu erleichtern, verloren gegangen, sie war bald ausschliesslich nur auf Unterhaltung berechnet. Erst Scheibe in seinem »Kritischen Musikus« wies wieder auf die ursprüngliche Bedeutung der Zwischenactsmusik hin und bethätigte seine Anschauung selbst auch praktisch. Lessing sagt hierüber*): Da das Orchester bei unsern Schauspielen gewissermaassen die Stelle der alten Chöre vertritt, so haben Kenner schon längst gewünscht, dass die Musik, welche vor und zwischen und nach dem Stücke gespielt wird, mit dem Inhalte desselben mehr übereinstimmen möchte. Herr Scheibe ist unter den Musicis derjenige, welcher zuerst hier ein ganz neues Feld für die Kunst bemerkte, da er einsah, dass wenn die Rührung des Zuschauers nicht auf eine unangenehme Art abgeschwächt und unterbrochen werden sollte, ein jedes Schauspiel seine eigene musikalische Begleitung erfordere, so machte er nicht allein bereits 1738 mit dem Polyeukt und Mithridat den Versuch, besondere, diesen Stücken entsprechende Symphonien zu verfertigen, welche bei der Gesellschaft der Neuberin hier in Hamburg, in Leipzig und anderwärts aufgeführt wurden, sondern liess sich auch in einem besonderen Blatte seines »Kritischen Musikus«**) umständlich darüber aus, was überhaupt der Componist zu beachten habe, der in dieser neuen Gattung mit Ruhm arbeiten wolle. »Alle Symphonien«, sagt er, »die zu einem Schauspiel verfertigt werden, sollen sich auf den Inhalt und die Beschaffenheit desselben beziehen. Es gehöre also zu den Trauerspielen eine andere Art von Symphonien, als zu den Lustspielen. So verschieden die Tragödien und Komödien unter sich selbst sind, so verschieden muss auch die dazu gehörige Musik sein. Insbesondere aber hat man auch wegen der verschiedenen Abtheilungen der Musik in den Schauspielen auf die Beschaffenheit der Stellen, zu welchen eine jede Abtheilung gehört, zu sehen. Daher muss die Anfangssymphonie sich auf den ersten Aufzug des Stücks beziehen, die Symphonien aber, die zwischen den Aufzügen vorkommen, müssen theils mit dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges, theils aber mit dem Anfange des folgenden Aufzugs übereinkommen, sowie die letzte Symphonie dem Schluss des letzten Aufzugs gemäss sein muss.

Alle Symphonien zu Trauerspielen müssen prächtig, feurig und geistreich gesetzt sein. Insonderheit aber hat man den Charakter der Hauptpersonen und den Hauptinhalt zu bemerken, und darnach seine Erfindung einzurichten. Dieses ist von keiner gemeinen Folge. Wir finden Tragödien, da bald diese, bald jene Tugend eines Helden oder einer Heldin der Stoff gewesen ist. Man halte einmal den Polyeukt gegen den Brutus, oder auch die Alzire gegen den

*) „Hamburgische Dramaturgie", Band I, 26. Stück.
**) Stück 67.

Mithridat, so wird man gleich sehen, dass sich keineswegs einerlei Musik dazu schickt. Ein Trauerspiel, in welchem die Religion und Gottesfurcht den Helden oder die Heldin in allen Zufällen begleiten, erfordert auch solche Symphonien, die gewissermaassen das Prächtige und Ernsthafte der Kirchenmusik beweisen. Wenn aber die Grossmuth, die Tapferkeit oder die Standhaftigkeit in allerlei Unglücksfällen im Trauerspiele herrschen, so muss auch die Musik weit feuriger und lebhafter sein. Von dieser letzteren Art sind die Trauerspiele »Cato«, »Brutus«, »Mithridat«; »Alzire« aber und »Zaire« erfordern hingegen schon eine etwas veränderte Musik, weil die Begebenheiten und die Charaktere in diesen Stücken von einer anderen Beschaffenheit sind, und mehr Veränderungen der Affecte zeigen.

Ebenso müssen die Komödiensymphonien überhaupt fliessend und zuweilen auch scherzhaft sein, insbesondere aber sich nach dem eigenthümlichen Inhalt einer jeden Komödie richten. So wie die Komödie bald ernsthafter, bald verliebter, bald scherzhafter ist, so muss auch die Symphonie beschaffen sein. Z. E. die Komödien: »Der Falke« und »Die beiderseitige Unbeständigkeit« werden ganz andere Symphonien erfordern, als »Der verlorene Sohn«. So würden sich auch nicht die Symphonien, die sich zum Geizigen oder zum Kranken in der Einbildung sehr wohl schicken möchten, zum Unentschlüssigen oder zum Zerstreuten schicken. Jene müssen schon lustiger und scherzhafter sein, diese aber verdriesslicher und ernsthafter.

Die Anfangssymphonie muss sich auch auf das ganze Stück beziehen, zugleich aber muss sie auch den Anfang desselben vorbereiten und folglich mit dem ersten Auftritt übereinkommen. Sie kann aus zwei oder drei Sätzen bestehen, sowie es der Componist für gut befindet. Die Symphonie zwischen den Aufzügen aber, weil sie sich nach dem Schlusse des vorhergehenden Aufzuges und nach dem Anfange des folgenden richten sollen, werden am natürlichsten zwei Sätze haben können. Im ersten kann man mehr auf das Vorhergegangene, im zweiten aber mehr auf das Folgende sehen. Doch ist solches nur allein nöthig, wenn die Affecten einander allzusehr entgegen sind; sonst kann man auch wol nur einen Satz machen, wenn er nur die gehörige Länge enthält, damit die Bedürfnisse der Vorstellung, als Lichtputzen, Umkleiden u. s. w. indess besorgt werden können. Die Schlusssymphonie endlich muss mit dem Schluss des Schauspiels auf das Genaueste übereinstimmen, um die Begebenheit dem Zuschauer desto nachdrücklicher zu machen. Was ist lächerlicher, als wenn der Held auf eine unglückliche Weise sein Leben verloren hat und es folgt eine lustige lebhafte Symphonie darauf? Und was ist abgeschmackter, als wenn sich die Komödie auf eine fröhliche Art endigt und es folgt eine traurige und bewegliche Symphonie darauf?

Da übrigens die Musik zu den Schauspielen blos allein aus Instrumenten besteht, so ist eine Veränderung derselben sehr nöthig, damit die Zuhörer desto gewisser in der Aufmerksamkeit erhalten werden, die sie vielleicht verlieren möchten, wenn sie immer einerlei Instrumente hören sollten. Es ist aber nahezu eine Nothwendigkeit, dass die Anfangssymphonie sehr stark und voll ist und also desto nachdrücklicher ins Gehör falle. Die Veränderung der Instrumente muss also vornämlich in den Zwischensymphonien erscheinen. Man muss aber wohl urtheilen, welche Instrumente sich am besten zur Sache schicken und womit man dasjenige am gewissesten ausdrücken kann, was man ausdrücken soll. Es muss also auch hier eine vernünftige Wahl getroffen werden, wenn man seine Absicht geschickt und sicher erreichen will. Sonderlich aber ist es nicht allzeit gut, wenn man in zwei auf einander folgenden Zwischensymphonien einerlei Veränderung der Instrumente anwendet. Es ist allemal besser und angenehmer, wenn man diesen Uebelstand vermeidet.« Weiterhin berichtet dann Lessing, dass schon Herr Hertel zu Cronegks Olint und Sophronia eigene Symphonien verfertigt und im folgenden Stück (27. vom 31. Juli 1767) giebt er einen ausführlichen Bericht über Agricola's Musik

zu »Semiramis« von Voltaire. Seitdem haben die hervorragendsten Musiker sich mit Vorliebe diesem Zweige der Composition zugewendet und die Dramen, Schau- und Lustspiele unserer grossen und kleinen Dichter mit Ouverturen und Zwischenactsmusik versehen. Schweitzer, (Anton) (s. d) schrieb die Musik zu »Richard III.«, einen Todtenmarsch zu »Clavigo«, die Musik zu »Philemon und Baucis«, zu »Der bürgerliche Ehemann« u. s. w. Joh. Friedrich Reichardt: Musik zu »Macbeth«, zu »Egmont«, »Faust«, »Tasso«, »Clavigo«, »Götz von Berlichingen«, zu »Die Kreuzfahrer« von Kotzebue u. s. w. Bernhard Anselm Weber die Musik zu »Die Jungfrau von Orleans«, »Wilhelm Tell« und zu »Wallensteins Lager«, »Iphigenia in Aulis«, zu Calderon's »Das öffentliche Geheimniss«, zu Werner's »Weihe der Kraft«, »Die Söhne des Thals«, zu Collin's »Regulus«, Kotzebue's »Die Hussiten vor Naumburg«, »Heinrich Reuss von Plauen«, »Deodata«, »Hermann und Thusnelda«, zu »Columbus« von Klingemann u. s. w. Muster der Gattung sind neben Beethoven's Musik zu »Egmont«, auch dessen Musik zu »Die Ruinen von Athen«; ferner Carl Maria von Weber's Musik zu »Preciosa«, Mendelssohn's Musik zum »Sommernachtstraum«, Schumann's Musik zu Byron's »Manfred« und nicht minder auch die Musik zu »Struensee« von Meyerbeer oder die von Franz Schubert zu »Rosamunde« u. s. w. In neuerer Zeit hat man fast aller Orten die Zwischenactsmusik abgeschafft bis auf die vorgenannten Dramen, zu denen die bedeutendsten Meister die Musik schrieben und die Massregel ist, im Hinblick auf die bestehenden Verhältnisse, nicht zu missbilligen. So lange die Zwischenactsmusik der Willkür der betreffenden Kapellen unterliegt, hat sie selten eine andere Bedeutung, als die der inhaltslosesten Unterhaltungsmusik und gewinnt meist nicht die mindeste Beziehung zur Handlung; in allen diesen Fällen ist sie daher vollständig zu entbehren. Auch dürften eine ganze Reihe von dramatischen Werken zu verzeichnen sein, die überhaupt jeder musikalischen Zugabe und deshalb auch den *Entreact* entbehren können. Wo aber die Musik die Wirkung der ganzen dramatischen Darstellung so zu unterstützen vermag, wie beim »Faust«, beim »Egmont« und den andern oben genannten Kunstwerken, da darf sie entschieden auch nicht fehlen und die Dichter der Gegenwart sollten ihre Mitwirkung ebenso energisch fordern, wie Goethe (im »Faust« und »Egmont«) oder Schiller (im »Tell« und der »Jungfrau von Orleans«).

Zwischenharmonie, s. v. a. Zwischensatz (s. d.).

Zwischenklang nennen einige Theoretiker den Durchgang (s. d.).

Zwischenraum, Spatium, der Raum zwischen zwei Linien des Noten-Liniensystems, der bekanntlich ebenfalls zur Bezeichnung der speciellen Tonhöhe angewendet wird, wie die Linien (s. Notenschrift).

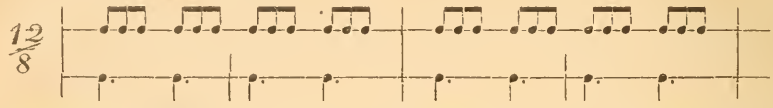
Zwischensatz, Zwischenharmonie, *Divertimento* heisst bei der Fuge jeder Verbindungssatz, der zwischen den verschiedenen, aus der Verarbeitung des Themas gewonnenen Durchführungen steht. Der ersten Durchführung, die in der Regel dadurch gewonnen wird, dass das Thema als Führer und Geführte der Reihe nach von allen vorher festgesetzten Stimmen übernommen wird, folgt nicht unmittelbar eine neue, anders geartete Durchführung, sondern diese wird durch einen Zwischensatz erst vorbereitet — die Zwischenharmonie — ebenso aber werden auch die noch weiter unternommenen Durchführungen durch eine Zwischenharmonie eingeleitet.

Zwischenspiel, *Interludium*, *Interlude*, ist ein kurzer Satz, mit welchem in früherer Zeit die Organisten die verschiedenen Zeilen der von der Gemeinde unter Orgelbegleitung gesungenen Choralmelodien unter einander verbanden, oder eigentlich trennten. In neuerer Zeit ist dies Verfahren als eine Unsitte erkannt und aus dem Kirchengesange entfernt worden. Das Zwischenspiel kommt jetzt nur noch zwischen den einzelnen Versen — nicht Verszeilen — zur Anwendung. Manche bezeichnen mit dem Namen auch wol die Ueberlei-

tungssätze, durch welche die Hauptpartien grösserer Musikstücke verbunden werden oder die aus einem fest in sich abgeschlossenen Theile eines grösseren Tonwerks zum folgenden, ebenfalls in sich abgeschlossenen Satz hinüberführen.

Zwitscherharfe, Spitzharfe, Drahtharfe, *Arpanetta*, eine mit Drahtsaiten bespannte und doppeltem Resonanzboden versehene Harfe.

Zwölfachteltact, ist eine zusammengesetzte vermischte Tactart, geradtheilig mit ungerader Gliederung:



Die dreitheilige Gliederung der einzelnen Tacttheile und die breite Anordnung derselben zu grösseren Einheiten giebt dieser Tactart bei fühlbarer Lebendigkeit der Gliederung doch auch bedeutendes Gewicht.

Zwölfmonatstanz, ein im 15. Jahrhundert üblicher Tanz, der von zwölf Paaren getanzt wurde. Diese traten in einen Kreis, ohne sich die Hände zu reichen. Sobald die Musik begann — Pfeifen, ein Dudelsack oder auch nur eine Trommel — stampften die Tänzer mit dem rechten Fuss auf, klatschten in die Hände und gingen dann jauchzend im Kreise mehrmals herum. Darauf ordneten sie sich in vier Gruppen, die wahrscheinlich die vier Jahreszeiten andeuten sollten, und jede führte die einzelnen Touren der Reihe nach für sich aus, doch so, dass nach jeder einzelnen Gruppe wieder die ganze Versammlung gemeinschaftlich tanzte. Zum Schluss reichte man sich die Hände und beendete den Tanz mit lautem Jubelgeschrei.

Zwölfsaiter, s. v. a. *Bissex.*

Zwonař, Joseph Leopold, ist am 22. Jan. 1824 in Kublow bei Zěbrák in Böhmen geboren und bildete sich auf der Prager Organistenschule zu einem tüchtigen Musiker heran. 1860 wurde er Direktor der Sofien-Akademie in Prag, 1863 Chorregent an der Dreifaltigkeitskirche, starb aber bereits am 23. Novbr. 1865. Ausser zwei Opern componirte er Lieder, Chorstücke, Sonaten und schrieb eine Clavierschule und zwei theoretische Werke in böhmischer Sprache.

Zyka, eine Künstlerfamilie aus Böhmen, die im vorigen und im Anfange unseres Jahrhunderts eine Reihe von vortrefflichen Kammermusikern der Königl. Kapelle in Berlin stellte:

Zyka, Anton, war um 1786 Violinist,

Zyka, Ferdinand, um dieselbe Zeit, aber Bratschist,

Zyka, Franz, war ebenfalls Violinist;

Zyka, Friedrich, war Violoncellist und Schüler des Joseph B. Zyka, mit dem er 1764 nach Berlin kam; er gehörte seit 1766 der Königl. Kapelle an.

Zyka, Joseph B., ist in Böhmen geboren, wurde in Prag für die Musik ausgebildet; kam 1746 nach Dresden und 1764 nach Berlin in die Hofkapelle als Violoncellist. Er war seiner Zeit berühmt als Cellovirtuos und hat auch mehrere Concerte, Doppelconcerte und einzelne Soli für Cello componirt. Sein Sohn:

Zyka, Josef, war Violinist und gehörte bereits 1783 der Königl. Kapelle an. Er hat auch Operetten componirt; ferner ein *Stabat mater*, das er 1797 dem Kaiser von Russland dedicirte, wofür er einen kostbaren Brillantring erhielt.

Zymbelstern an der Orgel, s. Cymbal.

Verzeichniss

der im elften Bande enthaltenen Artikel.

V.

Velasco, D. Francisco Seite 1.
Velasco, Nicolas Diaz 1.
Vella, P. Da 1.
Velluti, Giov. Battista 1.
Veloce 1.
Velocissimo 1.
Veltheim, Charlotte 1.
Venegas, Luis 1.
Veneri, Gregor 1.
Venetianische Schule 1.
Veni saucte spiritus 3.
Venini, Abbé Francesco 3.
Venosa, s. Gesualdo Carlo 3.
Vensky, Georg 3.
Ventil 3.
Ventile 5.
Ventilfeder 5.
Ventilrahmen 5.
Vento, Ivo de 5.
Vento, Matthias 6.
Ventre 6.
Venturelli, Giuseppe 6.
Venua, Fr. Marc-Antoine 6.
Venusto 6.
Veracini, Antonio 6.
Veracini, Francesco Maria 6.
Veränderliche Vorschläge 8.
Veränderungen 8.
Verbindungsaccorde 8.
Verbindungstöne 8.
Verbindungszeichen, s. Bogen 8.
Verbonnet 8.
Verbotene Fortschreitung, s. Octaven und Quinten 8.
Verbotene Octaven, s. Octaven 8.
Verbotene Quinten, s. Quinten 8.
Verbunkas 8.
Verdeckte Octaven, s. Octaven 8.
Verdeckte Quinten, s. Quinten 8.
Verdelot, Philippe 8.
Verdi, Giuseppe 10.
Verdonck, Cornelius 17.
Verdoppelung 17.
Verdoppelung der Stimmen Seite 18.
Verdoppelung der Melodien 18.
Verengerung des Themas 19.
Vergrösserung 19.
Verhältniss der Intervalle, s. Intervall 19.
Verheyen, Pierre 19.
Verhöfstadt 20.
Verhulst, Joh. Josephus Herman 20.
Verkehrung 21.
Verkleinerung 22.
Verlängerung 22.
Verlängerungszeichen 22.
Vermiedene Cadenz 22.
Vermigli, Petrus 22.
Vermindert 22.
Verminderter Septimenaccord 22.
Verminderung, s. Diminutio 22.
Vermischte Bewegung 23.
Vermischter Contrapunkt 23.
Vermischte Tactarten 23.
Vermont, Pierre 23.
Vermooten, Wilhelm 23.
Vernier, Jean Amé 23.
Vernizzi, Ottaviano 23.
Verocaj, Giovanni 24.
Véron, Pierre André 24.
Verovio, Michel Angelo 24.
Verrillon 24.
Verrimst, Victor Frédéric 24.
Verroust, Louis Stanislaus Xavier 24.
Verrückung, s. Rückung, Rhythmische Rückung, Syncope 25.
Verryth, Giovanni Battiste 25.
Verschiebung am Flügel 25.
Verschlucken 25.
Versett 25.
Versetzte Accorde, s. Verwechselung 25.
Versetzte Tonarten 25.
Versetzte Tonleitern, s. Transposition Seite 25.
Versetzter Orgelpunkt 25.
Versetzung 26.
Versetzung der Stimmen 26.
Versetzungszeichen 26.
Versfüsse 26.
Versingen 28.
Versmaas, s. Versfuss und Metrik 28.
Verso, Antonio il 28.
Versocq, Elias 28.
Verstärkung des Schalls, s. Klang, Resonanz 28.
Verstimmen der Instrumente 28.
Verstimmen 28.
Verstimmt 28.
Verstimmte Pauken 28.
Vertauschen 28.
Verte 28.
Vertikalstriche, s. Wiederholungszeichen 28.
Verve 28.
Vervoitte, Charles Joseph 29.
Verwandtschaft der Töne 30.
Verwandtschaft d. Accorde 31.
Verwandtschaft der Tonarten 32.
Verwechslung der Accorde 32.
Verwechslung d. Auflösung 32.
Verwechslung d. Harmonie 33.
Verwechslung, enharmonische, s. Verwechslung der Harmonie 33.
Verwirrung der Accente, s. Imbroglio 33.
Verziert 33.
Verzierter Contrapunkt 33.
Verzierungen 33.
Verzögerte Cadenz 43.
Verzögerung 43.
Vesi, Simon 44.
Vespa, Geronimo 44.
Vespermann, Katharina, s. Sigl Seite 44.
Vespermann, Clara 44.
Vesque von Püttlingen, Jean 44.
Vetter, Daniel 45.
Vetter, Heinrich Ludwig 45.
Vetter, Joh. Paul 45.
Vetter, Nikolaus 45.
Vettermicheln 45.
Vezzana, Lucrezia Orsina 45.
Vezzosamente 45.
Viadana, Berardo da 45.
Viadana, Ludovica 45.
Viadana, Giacomo Moro da 48.
Vial, Antonia 48.
Vial (. . .) 48.
Vialardo, Balthasar 48.
Viana, Matias Juan 48.
Viardot-Garcia, Pauline Michelle Ferdinande 48.
Vibrare 50.
Vibration 50.
Vibrato 50.
Vibrissare 51.
Vicarien 51.
Vicenda 51.
Vicendavole 51.
Vicente y Cervera, D. Francesco 51.
Vicentino, Don Nicolo 51.
Vicoli, Regolo 52.
Vicq-d'Azyr, Felix 52.
Victoria, Tomaso Lodovico da 52.
Victorinus, Fabius Marius 53.
Victorinus, Georgius 53.
Vidal, B. 54.
Vidal, Etienne 54.
Vidal, Jean Joseph 54.
Vidal, P. J. 54.
Vide oder vidi 54.
Vieira, Antonio 54.
Vieira, Antonio 54.
Vielars, Jean 55.
Vielchörig 55.
Vielfacher oder mehrfacher Contrapunkt 55.

Vièlle Seite 55.
Vielstimmig 58.
Vier 58.
Vierdank, Johann 58.
Vierdoppelter Contrapunkt
Vierer 59.
Vierfuss, s. Fuss 59.
Viergestrichene Octave 59.
Vierhändig 59.
Vierhalber-Tact 60.
Vierklang 60.
Vierling, Georg 60.
Vierling, Jakob 61.
Vierling, Johann Gottfried 61.
Vierstimmig 62.
Viertelnote 62.
Viertelsorgel 62.
Viertelpause 62.
Viertelston 62.
Vierundsechzigstelnote 63.
Vierundsechzigtheilpause 63.
Vierundzwanziger 63.
Viervierteltact, s. Tact 63.
Vietti, Carolina 63.
Vieuxtemps, Henri 63.
Viganoni, Giuseppe 67.
Vignali, Gabrieli 67.
Vignati, Giuseppe 67.
Vignola, Giuseppe 67.
Vigorosamente 67.
Vigoroso 67.
Viguerie, Bernard 67.
Vilback, Alphonse Zoe Charles Renaud de 68.
Vilhalva, Antonio Rodriguez 68.
Vilhena, Diego Dias de 68.
Villacica 68.
Villaert, s. Willaert 68.
Villanelle 68.
Villani, Gasparo 69.
Villeneuve, Andr. Jacques 69.
Villiers, Pierre de 69.
Villoteau, Guillaume André 69.
Vilsecker, Franz Johann 71.
Vimercati, Pietro 71.
Vina 71.
Vinař, Vinc. 72.
Vinacesi, Benedetto 73.
Vincent, Alexandre Joseph Hydulphe 73.
Vincent de Beauvais 74.
Vincent, Heinrich Jos. 74.
Vincent, William 74.
Vincentius, Casparus 74.
Vinchioni, Cintio 74.
Vinci, Leonardo 74.
Vinci, Leonardo da 75.
Vinci, Pietro 75.
Vindella, Francesco 76.
Vinders, Jeronimus 76.
Vinet, Elie 76.
Vinette 76.
Viniers, Guillaume de 76.
Vingt quatre violon du Roi, s. Vierundzwanziger 76.
Vio Beth, s. Holzmüller 76.
Viocca, Pietro 76.
Viol, Willy 76.
Viola, Alessandro della, s. Romano 77.
Viola, Alfonso della 77.
Viola, Francesco 77.
Viola 77.
Viola 80.
Viola alta 80.
Viola bastarda 80.
Viola da braccio, s. Viola 80.
Viola da gamba 80.
Viola da gamba 81.
Viola d'amore 81.
Viola da spala 81.
Viola di Bordone Seite 81.
Viola pomposa 81.
Viole 82.
Violet 82.
Violet 82.
Violetta 82.
Violicembalo 82.
Violine 82.
Violine 102.
Violinfutteral oder Violinkasten 102.
Violini alla francese 102.
Violinist 102.
Violino di ferro 102.
Violino piccolo 102.
Violino pochetto, s. Pochette 102.
Violino pomposo 102.
Violino primo 102.
Violino secondo 102.
Violinschlüssel 102.
Violon 103.
Violon 103.
Violoncello 103.
Violoncello 108.
Violoncello piccolo 108.
Violone 108.
Violuntzen 108.
Vion (. . .) 108.
Vion, Charles Antoine 108.
Viotta, Johann Joseph 109.
Viotti, Giovanni Battista 109.
Virdung, Sebastian 112.
Virga 113.
Virginal 113.
Virgola 113.
Virtu 113.
Virtuos 113.
Virues y spinola, D. Joseph Joachim 114.
Vis-à-vis 114.
Viscargui, Gundisalvus Martinez de 114.
Viscario, Francesco 114.
Visconti, Gasparo 114.
Visée, Robert de 114.
Vistamente 114.
Vis tonica 114.
Vitali, Angelo 114.
Vitali, Filippo 114.
Vitali, Giovanni Battista 115.
Vitali, Tomaso 115.
Vitalianus 115.
Vite 115.
Vito 116.
Vitriaco, Philippus, s. Ph. de Vitry 116.
Vitruv, M. Pollio 116.
Vittori, Loreto 116.
Vitus 116.
Vivace 117.
Vivacetto 117.
Vivacissimo 117.
Vivaldi, Antonio 117.
Vivanco, D. · Sebastianus 118.
Vivezza 118.
Viviani, Giovanni Bonaventura 118.
Vivien, A. F. A. 118.
Vivier, A. Joseph 118.
Vivier, Eugène 118.
Vivo 119.
Vivola 119.
Vizani, Lucrezia Orsina 119.
Vocalise 119.
Vocalizzare 120.
Vocalizzo 120.
Vocalformen, s. Vocalmusik 120.
Vocalmusik 120.
Vocalquartett 124.
Vocator 124.
Voce 124.
Voce bianca 124.
Voce di petto Seite 124.
Voce di testa 124.
Voce granita 126.
Voce intonata 126.
Voce pastosa 126.
Voce rauca 126.
Voce spiccata 126.
Voces Aretinae 126.
Voces Belgicae 126.
Voces Hammerianae 126.
Voci autentiche 126.
Voci forzate 126.
Vockerodt, Gottfried 126.
Voelckel, Samuel 127.
Voelker, Johann Wilhelm 127.
Völler, Johann Heinrich 127.
Voetus oder Voet, Michael 127.
Vogar 127.
Vogel, Adolph 127.
Vogel, Adolph Bernhardt 127.
Vogel, Pater Benedikt 128.
Vogel, Cajetan 128.
Vogel, Friedrich Wilhelm Ferdinand 128.
Vogel, Gregorius 128.
Vogel, Haus 129.
Vogel, Irma 129.
Vogel, Johann Christian 129.
Vogel, Moritz Wilhelm 129.
Vogel, Wolfgang 130.
Vogelsang 130.
Vogelsang, Johann 130.
Voggenhuber-Krolop, Vilma von 130.
Voght, Abbé P. F. de 130.
Vogl, Heinrich 131.
Vogl, Therese 132.
Vogl, Johann Michael 132.
Vogler, Georg Joseph 135.
Vogler, Johann Caspar 139.
Vogt, Gustav 139.
Vogt, Johann 139.
Vogt, Johann 140.
Vogt, Moritz Johann 140.
Vogt, Carl 140.
Voigt, Carl Louis 141.
Voigt, a. St. Germano Audactus 141.
Voigt, Johann Carl 141.
Voigt, Johann Georg Herrmann 141.
Vojaceck, Ignatz 141.
Voix de tête, s. voce de testa 142.
Voix blanche 142.
Voix mixte 142.
Voix sombrée 143.
Volante 144.
Volate volatine 144.
Volcke, F. 144.
Volckert, Franz 144.
Volckland, Franciscus 144.
Volckmann, Johann Jakob 144.
Volckmar, Adam Valentin 144.
Volckmar, Johann 144.
Volckmar, Wilhelm 145.
Volder, Peter Johann de 145.
Volgan 146.
Volkmar, Tobias 146.
Volkmann, Robert 146.
Volksconcert 147.
Volksgesang 148.
Volkslied 151.
Volksmusik 181.
Volksoper 185.
Volkstänze 186.
Volksthümliches Lied 187.
Voll 199.
Vollbeding, Johann Christ. Seite 199.
Volles Werk 199.
Vollkommene Cadenz 200.
Vollkommene oder reine Consonanzen 200.
Vollkommener Ganzschluss s. Ganzschluss 200.
Vollmer 200.
Vollstimmung 200.
Vollweiler, Carl 200.
Vollweiler, G. J. 200.
Volpe, s. Rovettino 200.
Volta 200.
Volta 201.
Volti 203.
Volti subito 203.
Volumier (Woulmyer), Jean Baptiste 203.
Volupius, Decorus, s. Schonsleder 203.
Vopelius, Gottfried 203.
Vorausnahme 203.
Vorbereitung der Dissonanzen 204.
Vorderarm 208.
Vordersatz 208.
Voretzsch, Johannes Felix 208.
Vorgeiger 208.
Vorhalt 208.
Vorhaltsintervalle 211.
Vorsatzbrett 211.
Vorsänger 211.
Vorschlag 211.
Vorspiel, s. Präludium und Ouverture 211.
Vortrag 211.
Vortragsbezeichnung 222.
Vorzeichnung 222.
Voss, Carl 223.
Voss, Julius von 224.
Vossius, Gerhardus Johann 224.
Vossius, Isaak 224.
Vox 224.
Vox angelica, s. Angelica 224.
Vox antecedens 225.
Vox clandestina 225.
Vox consequens 225.
Vox humana 225.
Vox quinta, s. Vagans 225.
Vox retusa 225.
Vox vinolata 225.
Vox virginea 225.
Voz, Laurent de 225.
Vŕalmý, Karl 226.
Vredeman, Michel 226.
Vredeman, Giacomo 226.
Vroye, Théodore Josephe de 226.
Vuert, Giaches de, s. Wert
Vuiglart, s. Willaert 227.
Vuillaume, Jean Baptiste 227.
Vuillaume, Nicolas 229.
Vuillaume, Nicolas François 230.
Vuillaume, Claude François 230.
Vuillaume, Sébastian 230.
Vulcanius, Bonaventura 230.
Vulgaris 230.
Vulpian, Alphonse 230.
Vulpius, Melchior 230.
Vuonnegger, Johannes Litavicus 231.
Vuotar il sacco 231.
Vyre, Johann 231.

W.

Wach 232.
Wachsmann, Johann Jacob 232.

Wachtel, Theodor Seite 232.
Wackenroder, Wilh. Heinr. 232.
Wackenthaler, Joseph 233.
Wächter, Johann Michael 233.
Wächter, Therese 233.
Waelrant, Hubert 233.
Waet, Jacob, s. Vaet 234.
Waert, Giaches di, s. Wert, Jaques de 234.
Waffentanz 234.
Wagebalken 235.
Wagen, Mad., s. Schechner 235.
Wagenseil, Joh. Christoph 235.
Wagenseil, Georg Christoph 235.
Wagenseil, Christian Jacob 236.
Wagner, Bernhard 236.
Wagner, Carl 236.
Wagner, Carl Jacob 237.
Wagner, Christian 237.
Wagner, Christoph 237.
Wagner, Ernst David 237.
Wagner, Georg Gottfried 238.
Wagner, Johann Gottlob 238.
Wagner, Gotthard 238.
Wagner (-Jachmann), Johanna 238.
Wagner, Johann Georg 239.
Wagner, Joh. Joachim 239.
Wagner, Johann und Michael 240.
Wagner, Richard 240.
Waisen 249.
Waisselius, Matthäus 249.
Walbert, Johann 249.
Walch, Johann Heinrich 249.
Walckiers, s. Walkiers 249.
Wald, Samuel Theophil 249.
Waldeck, Franz Adam 249.
Walder, Johann Jacob 250.
Waldflöte 250.
Waldhoer, Mathias 250.
Waldhorn, s. Horn 250.
Waldhorn 250.
Waldpfeife, s. Waldflöte 250.
Waldquinte, s. Waldflöte 250.
Walgeka, s. Walnyka 250.
Walinga, s. Walnyka 250.
Walker, Eberhard Friedrich 250.
Walker, Eberhard Friedrich 250.
Walker, John 251.
Walker, Joseph Cooper 251.
Walkiers, Eugen 251.
Wallace, William Vincent 252.
Wallbach, s. Canzi 252.
Wallerstein, Anton 252.
Wallershauser, s. Valesi 253.
Wallin, Georgius 253.
Wallis, John 253.
Walliser, Christoph Thomas 254.
Walliser Harfe 255.
Walnyka, auch Walinka oder Walgeka 255.
Walsh, John 255.
Walsingham, Thomas 255.
Walter, Albert 255.
Walter, August 256.
Walter, Georg Anton 256.
Walter, Gustav 256.
Walter, Ignaz 256.
Walter, Juliane 257.
Walter, Josef 257.
Walter, Odington, s. Odington 257.
Walther von der Vogelweide Seite 257.
Walther, August Friedrich 257.
Walther, Elias 258.
Walther (Walter), Johann Jacob 258.
Walther, Joh 258.
Walther, Johann Christoph 260.
Walther, Johann Gottfried 260.
Walther, Johann Ludolf 261.
Walther, Michael 261.
Walze 261.
Walze 261.
Walzel, s. Franchetti 261.
Walzenrad 261.
Walzenspille 261.
Walzer 261.
Walzerkette 264.
Wanczura, s. Wanzura 264.
Wandel 264.
Wandersleb, Adolph 264.
Wangemann, Otto 265.
Wanhal, Johann Baptist 266.
Wanningus od. Wanningius, Joannes Campensis 266.
Wanson, François Antoine Alphonse 267.
Wanzura, Ceslaus 267.
Wanzura, Ernst von 267.
Ward, John 267.
Waring, William 267.
Warlamoff, Alex. Jegorowitsch 267.
Warnots, Jean Arnold 267.
Warnots, Henri 268.
Warren, Ambrosius 268.
Warren, Joseph 268.
Wartel, Pierre François 269.
Wartel, Therese 269.
Wartensee, Schnyder von, s. Schnyder 269.
Warwick, Thomas 269.
Wasielewsky, Joseph W. von 269.
Wassermann, Heinr. Joseph 271.
Wasserorgel 271.
Waterhouse, M. George 275.
Watier, François 275.
Watson, Thomas 276.
Watson, William 276.
Wauer, Karl 276.
Wawra, Wenzeslaus 277.
Webb, Daniel 277.
Webb, Franzis 277.
Webbe, Samuel 277.
Webbe, Samuel 278.
Webeb 278.
Weber, Aloysia, s. Lange 278.
Weber, Bernhard Anselm 278.
Weber, Carl Heinrich 279.
Weber, Carl Maria Friedrich Ernest, Freiherr von 280.
Weber, Christian Gottfried 292.
Weber, Constanza 292.
Weber, Dionys 293.
Weber, Edmund Casp. Joh. Jos. Maria, Freiherr von 293.
Weber, Ernst Heinrich 294.
Weber, Franz 294.
Weber, Friedrich August 294.
Weber, Fritz (eigentl. Fridolin III.) Steph. Johann Maria Andr. Freiherr von 295.
Weber, Georg 296.
Weber, Georg 296.
Weber, Gottfried Seite 296.
Weber, Jeremias 298.
Weber, Johann Adam 298.
Weber, Josepha 298.
Weber, Moritz Carl Ant. Wilh. Freiherr von 299.
Weber, Sophia 299.
Weber, Wilhelm 299.
Weberling, Joh. Friedrich 299.
Wechselchöre 299.
Wechseldominante 300.
Wechseldominantaccord 300.
Wechselgesang 300.
Wechselharmonie 300.
Wechselnote 300.
Wecker, Georg Caspar 302.
Weckerlin, Jean Baptiste Théodore 302.
Weckhrlin, Wilhelm Ludw. 304.
Weckmann, Matthias 304.
Wedemann, Wilhelm 305.
Weelkes, Thomas 305.
Wegeler, Franz Gerhard 306.
Wehle, Charles 306.
Wehner, Johann 308.
Weich 308.
Weich 308.
Weicher Dreiklang 308.
Weiche Tongeschlecht 308.
Weichenberger 308.
Weichhold, Richard 308.
Weichlein, Franz 308.
Weichlein, Romanus 308.
Weichmann, Johann 308.
Weichsel, Carl 308.
Weidinger, Anton 309.
Weidner 309.
Weigang, Anton 309.
Weigel, Ehrhard 309.
Weigl, Joseph Franz 309.
Weigl, Joseph 309.
Weigl, Johann Baptist 310.
Weigl, Thaddäus 311.
Weimar, Georg Peter 311.
Weinlig (oder Weinlich), Christian Ehregott 311.
Weinlig, Christian Theodor 312.
Weinmann, Johann 312.
Weinmüller, Carl Friedrich Clemens 312.
Weinwurm, Rudolph 313.
Weisflog, Carl 313.
Weisflog, Christian Gotthilf 313.
Weishan, Adolph 314.
Weisinger, Hans 314.
Weiske, Johann Gottfried 314.
Weiskopf, Louis 314.
Weiss, Carl 314.
Weiss, Carl 314.
Weiss, Franz 315.
Weiss, Gust. Gottfried 315.
Weiss, Johann Adolph Faustin 315.
Weiss, Julius 315.
Weiss, Pater Raphael 316.
Weiss, Siegmund 316.
Weiss, Sylvius Leopold 316.
Weissbeck, Nicolas 316.
Weisse, Christian Hermann
Weisse, Henriette 317.
Weisse Note 317.
Weissensee, Friedrich 317.
Weite Harmonie 317.
Weites Klanggeschlecht 317.
Weitzler, Georg Christoph 317.
Weitzmann, Carl Friedrich 317.
Weixelbaum, Georg 318.
Welden, Louis de 318.
Weldon, John Seite 319.
Wellatur 319.
Wellen 319.
Wellenarme 319.
Wellenbrett 319.
Wellenstifte 319.
Wellenrahmen 319.
Wellenton 319.
Weller, August Heinrich 319.
Weller, Friedrich 319.
Wels, Carl 319.
Welsch, Christian Louis 319.
Welsh, Thomas 320.
Welsh Harp, s. Walliser Harfe 320.
Welter, Johann 320.
Wend, Johann 320.
Wendel, Carl 320.
Wendel, Ferdinand 320.
Wendelstein, s. Cochlaeus 320.
Wendius, Johannes 320.
Wendling, Johann Baptist 320.
Wendling, Dorothea 321.
Wendt, Eduard 321.
Wendt, Ernst Adolph 321.
Wendt, Johann Amadeus 321.
Wenk oder Wenck, August Heinrich 322.
Wenkel, Johann Friedrich Wilhelm 322.
Wenzel, Ernst Friedrich 322.
Wenzel, Johann Christoph 322.
Wenzel, Johann 322.
Wenzel, Nicolaus Franz Xaver 323.
Werbungstanz 323.
Werbunko, s. Verbunko 323.
Werk 323.
Werkmeister, Andreas 323.
Werlin, Joannes 324.
Wermann, Friedrich Oskar 324.
Werneburg, Joh. Friedrich Christian 325.
Werner, Christian 325.
Werner, Gregor Joseph 325.
Werner, Johann Friedrich 326.
Werner, Johann Gottlob 326.
Werner, Johann 326.
Werner 326.
Wernhammer 327.
Wernher, Heinrich 327.
Wernitzhenser, Bernhard 327.
Wernsdorf, Ernst Friedrich 327.
Wert, Jaques de 327.
Werth der Noten, s. Noten 328.
Wery, Nicolaus Lambert 328.
Wesentliche Dissonanzen 328.
Wesentliche Septime 328.
Wesentliche Versetzungszeichen 328.
Wesley, Carl 328.
Wesley, Samuel 328.
Wessalius, Johannes 329.
Wesselius, Friedrich 329.
Wessely, Carl Bernhard 329.
Wessely, Johann 329.
Wessely, Johann 330.
West, Benjamin 330.
Westbladh, Tobias 330.
Westenholz, geb. Affabili 330.

Westenholz, Carl August Friedrich Seite 330.
Westenholz, Eleonore Soph. Marie 330.
Westenholz, Ernst Carl Ludwig 330.
Westenholz, Friedrich 330.
Westenholz, Wilhelm Franz 331.
Westerhoff, C. W. 331.
Westmeyer, Wilhelm 331.
Westermann, J. A. 331.
Westmoorland, John Jane, Graf von 331.
Westphal, Joh. Christoph 332.
Westphal, Joh. Christoph 332.
Westphal (...) 332.
Westphal, Wilhelm 332.
Wetrens, Nicolaus Joseph 332.
Wettengel, Gustav Adolph 333.
Wettig, Carl 333.
Wettkämpfe 333.
Wetzel, Friedrich Wilhelm 333.
Wetzel, Johann Caspar 333.
Wetzke, Johann Philipp 333.
Weyrich, F. C. A. 333.
Weyse, Christoph Ernst Friedrich 334.
Weyt, Nycasius 334.
Whichel, Abiel 334.
Whistling, C. F. 334.
White, Matthias 334.
White, Robert 334.
Whithorne, Thomas, oder Whithorne 335.
Wichmann, Herrmann 335.
Wichtl, Georg 335.
Wichtl, Rudolph 335.
Wickmannsen, Joh. 336.
Widder, Friedrich Adam 336.
Widdo 336.
Widemann, Carl 336.
Widemann, Samuel 336.
Widenhuoberus, Joannes 336.
Widerbläser 336.
Widerkehr, Jacob Christian Michael 336.
Widerrufungszeichen, s. Widerherstellungszeichen 337.
Widerstain, Sebastian 337.
Widmann, Erasmus 337.
Wieck, Alwin 337.
Wieck, Clara, s. Schumann, Clara 337.
Wieck, Friedrich 337.
Wieck, Marie 338.
Wiedaller, Pater Candidus 339.
Wiedebein, Gottlieb 339.
Wiedeburg, Michael Joh. Friedrich 339.
Wiedemann, Justus Bernhard 339.
Wiedemann, Ernst Johann 339.
Wiederhall, s. Echo 340.
Wiederherstellungszeichen 340.
Wiederholung 341.
Wiederholungsstriche 342.
Wiederholungszeichen 342.
Wiederkehr, s. Epistrophe 343.
Wiederklang 343.
Wiederschlag 343.
Wiedner, Johann Carl 343.
Wiegand, Johann 343.
Wiegenlied 343.
Wiegleb, Johann Christoph Seite 344.
Wieland, Christoph Martin 344.
Wiele, Adolph 344.
Wielen, J. van der 345.
Wielhorsky, Michael und Matthieu 345.
Wiener Flügel, s. Pianoforte 345.
Wiener Stimmung 345.
Wiener Walzer, s. Walzer 345.
Wieniawsky, Henri 345.
Wieniawsky, Joseph 346.
Wieprecht, Friedrich 348.
Wieprecht, Wilhelm Friedr. 348.
Wiese, Christian Ludwig Gustav Freiherr von 349.
Wietfeld, Hermann 350.
Wilback, Adolph Zoë Charles Renaud de 350.
Wilbye, John 350.
Wilczek, Elisabeth, Gräfin 350.
Wild, Franz 350.
Wilde, Johann 351.
Wilder, Jerôme Alb. Victor van 351.
Wilderer, Johann Hugo 352.
Wilfingsfeder, s. Wilphingsfeder 352.
Wildvogel, Christian 352.
Wilhelm von Hirschau od. Hirsau (Gulielmus Abbas Hirsaugiensis) 352.
Wilhelm 353.
Wilhelm, Carl 353.
Wilhem, Guillaume Louis Bocquillon 354.
Wilhelmj, Aug. Emil Daniel Friedrich Victor 356.
Wilisch, Christ. Friedrich 360.
Wilisch, Christian Gotthold 360.
Wilke, Friedrich 360.
Wilke, Johann Georg Leberecht von 361.
Wilke, Johann Caspar 361.
Will, Georg Andreas 361.
Willaert, Adrian 361.
Willard, N. August 367.
Willebrand, Christ. Ludwig 367.
Willefond 367.
Willent, Jean Baptiste Joseph 367.
Willich, Jodocus 367.
Willing, Johann Ludwig 367.
Willkomm, Eugenius 368.
Willmann, Max 368.
Willmann-Galvani 368.
Willmann-Huber 368.
Willmers, Rudolph 368.
Wilms, Jan Willem 369.
Wilphlingseder, Ambrosius 369.
Wilsing, Friedrich Daniel Eduard 369.
Wilson, John 369.
Wilson, Marmaduc Carl 370.
Wilt, Marie 370.
Windabführer 371.
Windablassung 371.
Windbalg, s. Balg u. Orgel 371.
Windbehältnisse der Orgel 371.
Windbüchse, s. Kropf 371.
Windclavier, s. Aeolsclavier 371.
Windfang 371.
Windfang 371.
Windfeder Seite 371.
Windführungen 371.
Windgänge 371.
Windharfe 371.
Windharmonika 371.
Windharmonika 371.
Windinstrumente 372.
Windkanäle, s. Kanäle 372.
Windkasten 372.
Windkastenspunde 372.
Windladen 372.
Windmesser, s. Windwaage 373.
Windmonochord 373.
Windpfeife 373.
Windprobe 373.
Windröhre 373.
Windsäckchen 373.
Windschweller 373.
Windsheim, Jodocus 373.
Windsiech 373.
Windstöcke 374.
Windstössig 374.
Windwaage 374.
Windzach 374.
Winer oder Winerus, Georg 374.
Winkel, Dietrich Nicolaus 374.
Winkel, Therese Emilie Henriette aus dem 375.
Winkelhart 375.
Winkelhaken 375.
Winkelhakensheide 375.
Winkelhakenkoppel 375.
Winkelhebelkoppel 376.
Winkelmeyer, C. 376.
Winkhler, Carl Angelus von 376.
Winkler, Johann Heinrich 376.
Winkler, Louis 376.
Winkler, Max Joseph 376.
Winckler, Theophil Friedr. 377.
Winneberger, Paul Anton 377.
Winnigstetten, Elias 378.
Winslow, Jac. Christ. 378.
Winter, Johann Adam 378.
Winter, Johann Christian 378.
Winter, Peter von 379.
Winterberger, Alexander 380.
Winterburger, Johann 380.
Winterfeld, Carl Georg August Vivigens von 380.
Wippe 382.
Wippenclaviatur 382.
Wippenkoppel 382.
Wippenscheide 382.
Wippern-Harriers, Louise 382.
Wirbel 384.
Wirbel 384.
Wirbel 384.
Wirbelbalken 384.
Wirbelkasten 384.
Wirbeln 384.
Wirbelstock 384.
Wirbeltrommel, s. Trommel 384.
Wirkung 384.
Wirsung, Marx 391.
Wirtz, Charles 391.
Wiseneder, Caroline, geb. Schneider 391.
Witt, Cornelius 392.
Witt, Franz 392.
Witt, Christian Friedrich 392.
Witt, Friedrich 392.
Witt, Joseph von 392.
Witt, Theodor de 393.
Witte, Georg Friedrich 394.
Witte, Georg Heinrich 394.
Wittasek, Johann Nepomuk August Seite 394.
Wittenberg, F. J. 394.
Wittgenstein-Berleberg, Christian Fürst von 394.
Wittgenstein, Georg Fürst von 394.
Witthauer, Johann Georg 394.
Witting, Carl 395.
Wittmann, Rob. 396.
Wittmann, Th., s. Wächter 396.
Wittstock, Johann 396.
Wliceck, Carl 396.
Woczitka, Franz Xaver 396.
Wodiczka, Wenzeslaus 397.
Woegel, Michael 397.
Wölfl oder Wölffl, Joseph 397.
Woeltje, C. L. H. 399.
Woets, Joseph Bernhard 399.
Woetzel, J. C. 399.
Wohlbrück, Marianne, s. Marschner 399.
Wohlfahrt, Heinrich 399.
Wolckenhauer, Georg 399.
Woldemar, Michel 400.
Woldermann, Christian 401.
Wolf, Adolph Friedrich 401.
Wolf, Christian 401.
Wolf, Christian Michael 401.
Wolf, Cyrill M. 401.
Wolf, Ernst Friedrich 402.
Wolf, Ernst Wilhelm 402.
Wolf, Ferdinand 403.
Wolf, Franz Xaver 403.
Wolf, Georg Friedrich 403.
Wolf, Georg 403.
Wolf, Hieronymus 403.
Wolf, J. C. Ludwig 403.
Wolf, Johann Baptist Ignaz 403.
Wolf, Johann 404.
Wolf, Johann Wolfgang 404.
Wolf, Joseph Franz 404.
Wolf, Leopold 404.
Wolf, Ludwig 404.
Wolf, M. G. A. B. 405.
Wolf, Martin 405.
Wolf, Max 405.
Wolf von Wolfenau, Anton 405.
Wolff, August 405.
Wolff, Eduard 406.
Wolff, Heinrich 407.
Wolff, Hermann 407.
Wolfram von Eschenbach 408.
Wolfram, Joseph Marie 408.
Wolfram, Joseph 408.
Wolfram, Johann Christian 408.
Wolkenstein, Oswald von 409.
Wolkenstein, David 409.
Wolklang 409.
Wolkmer, Johann 411.
Wollaneck, Anton 411.
Wollank, Friedrich 411.
Wollick, Nicolaus 411.
Woltz, Johann 412.
Wolynka, s. Walnyka 412.
Wolzogen, Carl August Alfred Freiherr von 412.
Wolzogen und Neuhaus, Hans Paul Freiherr von 414.
Wonneger, s. Wuonegger 414.
Wood, Antonius 414.
Wood, Miss 414.
Worgan, John 415.
Worm, Jens 414.
Worm, Claus 415.

Worp, J. Seite 415.
Wortmalerei 415.
Worzischeck, Johann Hugo 416.
Wotawa, Bartolomäus 416.
Woytissek, Anton Fabian Aloys Johann 416.
Wragg, Georg 417.
Wraniczky, Anton 417.
Wraniczky, Catharine 417.
Wrauiczky, Paul 417.
Wrbna-Freudenthal, Rud. Graf von 418.
Wriesbergische Körperchen 418.
Wüerst, Richard 418.
Wüerst, Franziska 419.
Wüllner, Franz 419.
Wuit, Caroline 419.
Wulp, Louis van der 420.
Wunderlich, Johann Georg 420.
Wünsch, Christian Ernst 420.
Wurda, Joseph 420.
Würfel, Wilhelm 420.
Wycart od. Wykart, Philipp 421.
Wyngaert, Anton van den, 421.

X.

Xänorphika 421.
Xenocrates 421.
Xenodamos 421.
Ximenes, Franciscus de Cineros 421.
Xiphismos 422.
Xutus 422.
Xylander, Wilhelm oder Holtzmann 422.
Xylharmonika 422.
Xylocarphion 422.
Xylorganon 422.
Xylosistron 422.

Y.

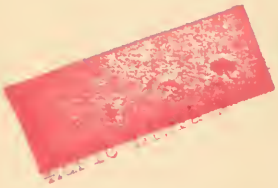
Yamato-Koto 422.
Yang-Kin 423.
Yaniewicz, Felix 423.
Ycart, auch Hycart, Bernhard 423.
Yo 423.
Yong 423.
Yost, Michel 423.
Young, Matth. 423.
Young, William 423.
Youssoupoff, Nicolaus Fürst 423.
Yriarte, Don Thomas de 424.
Yssandon, Jean 425.
Yü 425.
Yüe-kin 425.
Yün-lü 425.

Z.

Za 425.
Zabdi 425.
Zabel, Carl 425.
Zabel, Gottfried Wilhelm 425.
Zabern, Jacob 425.
Zaccari, Cesar de 425.
Zaccharias, Johann 426.
Zacchini, Julius 426.
Zacconi, Ludovico 426.
Zach, Johann 426.
Zachardi, Florido 427.
Zachariae, J. F. L. 427.
Zachariae, Just. Friedrich Wilhelm Seite 427.
Zachau, Friedrich Wilhelm 427.
Zache 427.
Zachov, Peter 427.
Zaenki, D. 428.
Zaganoni, Pater Franziskus 428.
Zaghini, Giacomo 428.
Zahlen 428.
Zahn, Christoph Jakob 428.
Zakowsky, Joseph 428.
Zambomba 428.
Zamboni, Luigi 428.
Zamminer, Friedrich 428.
Zamir 428.
Zamir-el-soghayr 428.
Zampogna 428.
Zanata, Dominico 429.
Zanchi, Liberalis 429.
Zander, Friedrich 439.
Zanetti, Antonio 429.
Zanetti Francesco 429.
Zanetti, P. Zaccaria 430.
Zang, Johann Heinrich 430.
Zange oder Zangius, Nicolaus 430.
Zanger, Johann 431.
Zani, Andrea 431.
Zani de Ferranti, s. Ferranti 431.
Zanotti, Camilla 431.
Zanotti, Francesco Maria 432.
Zanotti, Giovanni Calisto 432.
Zapata, Dom. Maurizio 432.
Zapata 432.
Zapateado 432.
Zapfenstreich 432.
Zappa, Francesco 432.
Zappa, Simeone 432.
Zappasorge, Giovanni 433.
Zarge 433.
Zarlino, Giuseppe 433.
Zarnack, August Christian 440.
Zartflöte 440.
Zasa, Paolo 440.
Zauberoper 440.
Zavaganti, Simon 441.
Zegert, s. Seeger.
Zeibich, Christoph Heinrich 441.
Zeichen 441.
Zeidler, Johann Georg 442.
Zeidler Maximilian 442.
Zeidler, Carl Sebastian 442.
Zeile 442.
Zeiler, Gallus 443.
Zeit 443.
Zeitmaas, s. Tempo, Bewegung 443.
Zeitmesser 443.
Zeitschriften 443.
Zeittheile 462.
Zeitzing, Peter 462.
Zekert, s. Seeger 462.
Zelenka, Joh. Dismas 462.
Zellbel, Ferdinand 466.
Zeller, Carl Aug. Friedrich 466.
Zeller, Georg Bernh. Leop. 466.
Zellner, Julius 466.
Zellner, Leopold Alexander 467.
Zeloso 467.
Zelter, Carl Friedrich 468.
Zelter, Juliane Caroline Auguste 473.
Zeltner, Gustav Georg 474.
Zemtsch 474.
Zenaro da Salo, Giulio 474.
Zenger, Max 474.
Zenti, Hieronymus Seite 474.
Zergliedern 474.
Zergliederung der Accorde 474.
Zerrahn, Carl 474.
Zerstreute Harmonie, s. Harmonie 474.
Zeuner, Carl Traugott 474.
Zeuner, Maximus 475.
Zeuschner, Tobias 475.
Zezi, Alfonso 475.
Ziani, Marco Antonio 475.
Ziani, Pietro Andrea 475.
Zibulka, s. Cibulka 476.
Ziegel 476.
Ziegler, Anton 476.
Ziegler, Caspar 476.
Ziegler, Christian Gottlieb 476.
Ziegler, Franz 476.
Ziegler, Johann Christoph 476.
Ziegler, Johann Gotthilf 476.
Zieheisen 477.
Ziehen 477.
Ziehharmonika 477.
Zielche, Hans Heinrich 477.
Zierrathen 477.
Ziesche, s. Zschiesche 477.
Ziffern 477.
Zifflöt, s. Sifflöt 478.
Zigeuner 478.
Zikoff, Friedrich 484.
Zimay, Ladilaus 484.
Zimbal, s. Hackebrett 485.
Zimbel, s. Cymbalum 485.
Zimbelbass, s. Cymbalum 485.
Zimbel gar klein, s. Cymbalum 485.
Zymbeloctave, s. Cymbalum 485.
Zimbelpauke, s. Cymbalum 485.
Zimbelrad, s. Cymbalum 485.
Zimbelregal, s. Cymbalum 485.
Zimbel-Scharf, s. Cymbalum 485.
Zimbelstern, s. Cymbalum 485.
Zimbelzug, s. Cymbalum 485.
Zimdar, s. Blanchard 485.
Zimmer, Otto 485.
Zimmer, Robert 485.
Zimmermann, Adrian 485.
Zimmermann, Anton 485.
Zimmermann, August 485.
Zimmermann, Felix 486.
Zimmermann, Joachim Joh. Daniel 486.
Zimmermann, Johann Qualbert 486.
Zimmermann, Matthias 486.
Zimmermann, Pierre Jos. Guillaume 486.
Zimmermann, S. A. 488.
Zimmermann, W. 288.
Zindel, Philippus, auch Zindelius 488.
Zingarese 488.
Zingarelli, Nicola Antonio 488.
Zink 491.
Zink, Benedict Friedrich 491.
Zink, Hartnack Otto Conrad 488.
Zinkeisen, Eucharius 492.
Zinkeisen Louis Conrad 492.
Zinken 492.
Zinn 493.
Zinnhammer Seite 493.
Zinnhobel 493.
Zinnkrücke 493.
Zinnpfeife 493.
Zinnprobe 493.
Zipoli, Dominico 494.
Ziraldo, Lelio Graegor 494.
Zirkel 494.
Zirkel 494.
Zirkelcanon 494.
Zither 494.
Zittern der Manual-Tasten 499.
Zocca, Gasparo 500.
Zoega, Christian 500.
Zöllner, Andreas 500.
Zöllner, Carl Friedrich 500.
Zöllner, Carl Heinrich 501.
Zöllner, Johann Friedrich 501.
Zogbaum, Gustav 501.
Zoilo, Annibale 501.
Zoilo, Cesario 502.
Zollikofer, Georg Joachim 502.
Zomb 502.
Zomb, Elise, geb. Teyber 502.
Zonare, Giulio 502.
Zonca, auch Zonga oder Zonka, Giov. Battista 502.
Zopff, Hermann 502.
Zoppi, Francesco, auch Zoppis 503.
Zoppo 503.
Zorn, Peter 503.
Zorongo 503.
Zorzi, Giovanni 503.
Zouggarah, s. Zuggarah 503.
Zourna, s. Zurna 503.
Zschiesche, August 503.
Zschiesche, Pauline 504.
Zschocher, Johann 504.
Zuane, genannt Chiozzotto 504.
Zuanmaria (. . .) 504.
Zuber, Gregorius 504.
Zuccalmaglio-Waldbrühl, Wilhelm von 505.
Zuccari, Carlo 505.
Zuccari, Giovanni 505.
Zuccarini Giovanni Baptista 505.
Zucchelli, Carlo 505.
Zucchino, Gregorio 505.
Zucconi, Lodovico 505.
Zuchetto, Gregorio, gen. Mistro (Maestro) Zuchetto 505.
Zucker, Eleonore, geborene Bösenberg 505.
Zucker, Francisca E. J. 505.
Zünk oder Zynk 505.
Zufalo 505.
Zufällig 505.
Zufällige Ausweichung 505.
Zufällige Dissonanzen 506.
Zufällige Versetzungszeichen, s. Versetzungszeichen, Vorzeichnung 506.
Zufall des Windes 506.
Zuffi, Giovanni Ambrosio 506.
Zug 506.
Zug 506.
Zug 506.
Zug 506.
Zug 506.
Zuggarah 506.
Zugtrompete 506.
Zugwerk 506.
Zulatti, Giovanni Francesco 506.

Zulehner, Carl Seite 506.
Zummárah bi-saon 507.
Zumsteeg, Johann Rudolph 507.
Zunft 508.
Zunge 512.
Zunge 513.
Zungen 514.
Zungenblatt 514.
Zungenform 514.
Zungenregister 514.
Zungenstimme 514.
Zungenstoss 514.
Zungenwerk 514.
Zurna 514.
Zurückblasen 514.
Zurückfall 514.
Zurückhaltung, s. Verzögerung, Vorhalt 515.
Zusammengesetzte Intervalle Seite 515.
Zusammengesetzte Tactart, s. Tact und Tactart 515.
Zusammenklang, s. Accord 515.
Zuschuitt 515.
Zwangspielleute 515.
Zwei 515.
Zweichörig 515.
Zweier 515.
Zweifache Intervalle, s. Zusammengesetzte Intervalle 515.
Zweifacher Contrapunkt 515.
Zweifüssig, Zweifusston, s. Fuss, Fusston 515.
Zweigesang Seite 515.
Zweigestrichen 515.
Zweihalbe-Tact 515.
Zweistimmig 515.
Zweistimmiger Gesang 516.
Zweitelnote 516.
Zweitritt 516.
Zweiunddreissigfüssig, s. Fusston 516.
Zweiunddreissigtheilnote 516.
Zweiunddrelssigtheilpause 516.
Zweivierteltact 516.
Zweizweiteltact 516.
Zwerchflöte 516.
Zwickvorschläge 516.
Zwischenact 516.
Zwischenharmonie 519.
Zwischenklang Seite 519.
Zwischenraum 519.
Zwischensatz 519.
Zwischenspiel 519.
Zwitscherharfe 520.
Zwölfachteltact 520.
Zwölfmonatstanz 520.
Zwölfsaiter 520.
Zwonař, Joseph Leopold 520.
Zyka 520.
Zyka, Anton 520.
Zyka, Ferdinand 520.
Zyka, Franz 520.
Zyka, Friedrich 520.
Zyka, Joseph B. 520.
Zyka, Josef 520.
Zymbelstern 520.

Druck von Metzger & Wittig in Leipzig.



3 9097 00515879 6

Illustre
Reference

67702